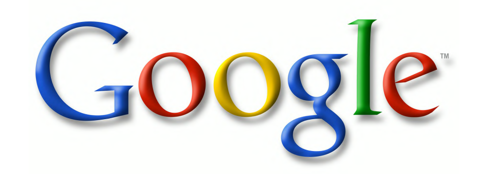
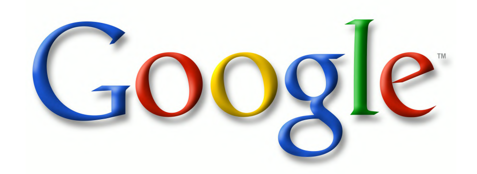

Google


Google

JACQUES DUBROEUCQ.

DER MEISTER DES LETTNERS VON STE. WAUDRU IN MONS.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

EINER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

KAISER-WILHELMS-UNIVERSITÄT STRASSBURG

VORGELEGT VON

ROBERT HEDICKE

DR. IUR.

STRASSBURG

UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI VON J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1904.

Von der Fakultät genehmigt am 28. Februar 1903.

Die vorliegende Dissertation ist ein Teil einer in der Serie: «*Zur Kunstgeschichte des Auslandes*» (Heft 25) bei Heitz & Mündel in Straßburg erschienenen Studie: «Jacques Dubroeucq von Mons. Ein niederländischer Meister in der Frühzeit des italienischen Einflusses.» Da die Beigabe von zahlreichen Tafeln und Beweisstücken in einer Dissertation sich verbietet, so muß hier auf die erweiterte Buchausgabe verwiesen werden.

INHALT.

I.

ZUR GESCHICHTE DER NIEDERLÄNDISCHEN PLASTIK.

Rezeptionsperioden der Kunstgeschichte. — Allgemeine Lage des Abendlandes im XV. und XVI. Jahrhundert. — Italien und der Norden. — Der Renaissancebegriff. — Periode des Realismus und des italienischen Einflusses. — Perioden und Erscheinungen der niederländischen Plastik vor 1500. — Periode des Realismus: Die burgundische Periode. — Die Altäre. — Beginn der Periode des italienischen Einflusses: Jacques Dubroeucq. — Erkenntnismittel der niederländischen Plastik: Literatur. — Archivalien. — Denkmälerpublikationen. — Museen. — Denkmäler. — Unmöglichkeit einer Gesamtdarstellung. — Notwendigkeit von Vorarbeiten. — Wahl Dubroeucqs. — Seine bisherige Behandlung und Erkenntnismittel.

Man kann im Kunstleben fast aller Völker Perioden beobachten, in denen eine überlegene Kultur eines andern Volkes derart vorbildlich, ihre Aneignung derart als allgemeines Bedürfnis empfunden wird, daß alle geistigen Potenzen, wollen sie zur Betätigung und Anerkennung gelangen, sich gezwungen sehen, ehe sie Eigenes schaffen können, sich mit den Schöpfungen jener Kultur vertraut zu machen. Die Disposition zu einem solchen Rezeptionsprozeß pflegt einzutreten, wenn die Kultur eines Volkes selbständig auf eine gewisse Höhe gelangt ist, und die indigene Kraft an dieser Geistesarbeit etwas zu ermatten beginnt, ohne daß die Sehnsucht nach Fortschritt und Aufschwung an Glut verloren hat. Tritt dann eine überlegene Kultur in erreichbare Nähe, so wird die Neigung einer Amalgamierung mit der Gewalt eines chemischen Prozesses sich durchsetzen. Ist ein Volksgeist erst einmal auf diese Bahn geraten, die eine ruhige, einheimische Entwicklung nationaler Kultur jäh abbricht und durchkreuzt, so gibt es selbst für die Führenden kein Halten mehr. Sie

werden vielmehr, wie sie alles tiefer empfinden und erfassen, vom Strudel jener Bewegung am heftigsten ergriffen werden. Alles wird leidenschaftlich der vorbildlichen Kultur zustreben. Tritt dann nicht zur glücklichen Stunde die große Persönlichkeit auf, welche die nationale Eigenart unerschütterlich und bewußt betont oder in naiver Selbstdarstellung unbewußt verkörpert und auf Grund unerhörter Kraft im Kampfe mit dem Fremden Sieger bleibt, Werte schaffend, die allgemeine Schätzung durch immanente Ueberzeugungskraft sich ertrotzen, so ist es mit der Selbständigkeit nationalen Lebens bis zu neuen Bildungen vorüber.

Der geschilderte Zeitpunkt war im fränkischen Reiche unter Karl dem Großen gekommen. Eine bestimmte Höhe war erreicht, weiter schien es aus eigener Kraft nicht zu gehen. Da lernten auf den Römerzügen die führenden Persönlichkeiten der Umgebung Karls italische Kultur kennen und bemühten sich, mit ihr vertraut zu werden, sie nachzuahmen.

Demselben Triebe folgte die mittelalterliche deutsche Plastik, als sie ihre Vorbilder in Frankreich suchte, desgleichen die deutsche gotische Architektur.

Aehnlich ist auch die Lage des Nordens am Ende des XV. und Anfange des XVI. Jahrhunderts Italien gegenüber. Schon seit Beginn des XV. Jahrhunderts ist ein neuer Geist im Kunstleben des gesamten Abendlandes spürbar, der Realismus: der Fortschritt der künstlerischen Darstellung durch eingehendes selbständiges Studium der den Künstler umgebenden Objekte, besonders der Menschen, auch der Landschaft. Ohne erkennbaren Zusammenhang, wenigstens in den Antrieben, bringt Italien einen Donatello, Brabant und Flandern die Eycks und ihre Nachfolger, Burgund die Sluterschule, Deutschland einen Lukas Moser, Hans Multscher, Konrad Witz u. a. hervor, anscheinend Wirkungen eines unbewußt neues Leben zeugenden Zeitgeistes, unbewußt wohl auch den Meistern selbst.[1] Doch wurzeln diese Naturprodukte nicht fest genug, um Träger des Fortschritts aus eigner Kraft zu sein und zu bleiben. Die Sluterschule erlischt nach kurzer Blüte, nur unbedeutende Anregungen der folgenden Generation hinterlassend. In Deutschland erwächst zwar ein Schongauer,[2] doch wären wir wohl schnell in die Bande Italiens geschlagen worden,

---

[1] Wie sich dieser Zeitgeist in Spanien äußert, ist noch unbekannt.

[2] Er ist schon eine aufs Typische gerichtete Vorläufererscheinung. Vergl. unten S. 5.

wenn nicht ein Meister von außerordentlicher Kraft, Selbständigkeit und nationalbewußter Persönlichkeit ein Denkmal des Deutschtums errichtet und auf lange Zeit die Bahn gewiesen hätte. Er schuf aus deutschem Realismus (Wohlgemut), gemildert durch Schongauers Idealismus, und oberitalienischem Einfluß ein Neues, Eignes, Deutsches. So trat erst viel später die italienisch-niederländische Sklaverei ein.

Allein Italien entwickelt dank einer wunderbaren Fülle ursprünglicher Persönlichkeiten eine neue eigne Kultur, in der die neuerwachten antiken Anregungen nur ein Moment neben vielen andern bedeuten und das Entscheidende die Individualitäten sind. Daß sie erwuchsen, das ist das Wunderbare, das immer nur subjektiv wird erklärt werden. In einem Jahrhundert erklimmt es eine Höhe, die antikem Leben an Bedeutung für die Weltkultur gleichkommt. Die Tatsache dieser Kulturhöhe übt auf das übrige europäische Leben eine unwiderstehliche Anziehungskraft aus. Die bannende Gewalt überlegener Geisteskraft ist die natürliche und berechtigte Ursache, daß Italien in der Folge das ganze Abendland zu seiner Gefolgschaft zählt, bis dort die Glut verglimmt, hier neue, überlegene geistige Faktoren neues selbständiges Leben entfachen.

Daß der fest eingewurzelte Renaissancebegriff in der bildenden Kunst, der beides, selbständige und Einflußerscheinungen, zusammenfaßt, unpräzis und sachlich irreleitend ist, das ist schon mehrfach betont worden. Wissenschaftlich das Richtigste — jedoch praktisch unmöglich — wäre es, den Renaissancebegriff ganz auszuscheiden und dafür zwei neue Periodenbezeichnungen einzuführen: Periode des Realismus und Periode des konkurrierenden, italienischen Einflusses. Eine Schwierigkeit — doch keine unüberwindliche — liegt hierbei darin, daß für Italien einerseits, und die übrigen Länder des Abendlandes andrerseits, eine Verschiedenheit besteht. In Italien ist für den italienischen Einfluß derjenige der antiken Kultur einzusetzen. Da er immer, stärker oder schwächer, wirkt, trifft hier realistische Strömung und antiker Einfluß zusammen in einer Periode allgemeinen geistigen Aufschwungs, die, wie bisher, Renaissance zu nennen ist. Im Norden hingegen sind beide Strömungen klar geschieden und haben oft gar nichts miteinander zu tun. Ihre Vermengung bedeutet eine Verwirrung der Kunstgeschichte. Die Periode des Realismus setzt in ganz Europa im Zusammenhang mit einem allgemeinen geistigen Aufschwung zur Zeit der ausgelebten Gotik etwa um die

Wende des XIV. zum XV. Jahrhundert ein. Italien eilt weit voran und hat eine gesonderte Entwicklung. Im außeritalienischen Abendland tritt kumulativ der italienische Einfluß zum Realismus um die Wende des XV. zum XVI. Jahrhundert hinzu. Diese Periode vom Beginn des XVI. Jahrhunderts ab mag man Renaissance nennen und darunter Realismus plus italienischen Einfluß verstehen.

Also sollte man für Italien die Bezeichnung Renaissance in der bisherigen Bedeutung beibehalten. Für das außeritalienische Abendland dagegen sollte man eine Periode des Realismus nach dem Mittelalter[1] von der Wende zum XV. Jahrhundert an und erst vom XVI. Jahrhundert ab die Periode der Renaissance annehmen, als der italienische Einfluß kumulierend zum europäischen Realismus und der noch fortwirkenden mittelalterlichen Tradition hinzutritt.[2]

Jene Zwischenperiode des Realismus ist aber nicht als eine Uebergangszeit aufzufassen, etwa wie jene zwischen romanischem und gotischem Stil in der Architektur, sondern als eine selbständige Zwischenperiode, in der der europäische Urgrund der Kunstbewegung zum Vorschein kommt. Eine Uebergangszeit von der Gotik zur Renaissance italienischer Färbung tritt erst Ende XV. Anfang XVI. Jahrhunderts ein und ist jener romanisch-gotischen analog, wegen ihrer Unbestimmtheit und lokalen Verschiedenheit aber als Periode nicht zu markieren.

Man beachte auch, daß in der Periode des Realismus die gotische Tradition fortdauert und die breite Grundlage der Kunstübung immer noch bildet, daß jene einzelnen, bahnbrechend neuen, realistischen Erscheinungen nur gleichsam aufgepfropft sind als junges Reis am alten Stamm. Und doch sind sie das triebkräftige Neue, doch geben sie der Periode ihren Charakter, und sie muß nach ihnen benannt werden. Um aber ein richtiges Bild des tatsächlichen Kunstbetriebes der Zeit sich zu vergegenwärtigen, darf man die Fortdauer der Gotik als Grundlage nie vergessen.

Ferner sei besonders hervorgehoben, daß die Periode des italienischen Einflusses nicht als Unterabteilung einer Periode des Realis-

---

[1] Für die Periodisierung der mittelalterlichen Plastik hat Dehio, Repertorium XXV, 464, das befreiende Wort gesprochen. Romanische, Uebergangs- und gotische Periode für Architektur; früh-, hoch- oder reif- und spätmittelalterliche Periode für die Plastik in Frankreich und Deutschland. Für die Spätgotik des XV. Jahrhunderts ist eine gesonderte Behandlung sachgemäß.

[2] Daß wir Courajods Periodenbildung für die französische Plastik zurückweisen, ist hiernach klar.

mus, die XV. und XVI. Jahrhundert vereinen würde, gefaßt werden darf. Denn die Elemente der Kunst des XV. Jahrhunderts, gotische Tradition und Realismus, sind zwar im Anfang noch vorhanden und wirksam, und an sie kristallisiert sich die neue Strömung des italienischen Einflusses an; aber Gotik wie Realismus ersterben schnell unter der tötenden Wirkung des Italianismus. Sie sind in der Mitte des Jahrhunderts fast überall vernichtet, und die Periode als solche erhält ihren Charakter allein durch den italienischen Einfluß, nicht durch den zuerst noch fortlebenden Realismus und die mittelalterliche Tradition.

Eine schwer einzuordnende und zu erklärende Erscheinung ist bisher für die französische Plastik festgestellt. Gegen Ende des XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts tritt dort, sicher ohne italienischen Einfluß in zahlreichen Werken das Streben hervor (Touraine), den Realismus durch Betonen des Typischen, der schönen Form und Linie zu mildern und so zu einem idealen Stil zu gelangen. Courajod hat für diesen Vorgang den allgemein angenommenen Ausdruck «détente du style» geprägt. Diese Erscheinung ist eine Vorläuferin der Periode des italienischen Einflusses.[1] Sie zeigt, daß der Zeitgeist sich zu verändern beginnt und auch ohne italienischen Einfluß selbst in derselben Richtung wirkt. Sie macht die starke, alles überwindende und vernichtende Wirkung des italienischen Einflusses verständlicher, indem dieser von einer schon vorher vorhandenen Zeitströmung getragen wird und in derselben Richtung wirkend die Welle zur Woge verstärkt.

Konnten wir vorhin feststellen, daß die Gotik in die Periode des Realismus, daß Gotik und Realismus vereint in die Periode des italienischen Einflusses übergreifen, so mußten wir soeben andrerseits feststellen, daß schon vor dem Einsetzen des italienischen Einflusses vorbereitende idealistische Erscheinungen in der Periode des Realismus vorhanden sind, die den Zeitgeist ans Licht bringen. Doch ich glaube, daß durch diese übergreifenden Erscheinungen die oben vertretene Periodenbildung in keiner Weise weder in ihrem Charakter noch in ihrer Abgrenzung berührt wird. Die Aufgabe der historisch notwendigen Periodenbildung besteht eben in Betonung des Wesentlichen gegenüber dem Unwesentlichen, der Haupterscheinung gegenüber den Nebenerscheinungen. Die reiche, verwirrende Fülle tatsächlichen Lebens ist immer unfaßbar. Will man sie fassen, so muß der Gedanke ordnend gewaltsam eingreifen und Grenzpfähle aufrichten. Also bleibt von

---

[1] Dieselbe Richtung zeigt in Deutschland Schongauer.

diesen Erwägungen unberührt, daß der Realismus im XV. Jahrhundert, der italienische Einfluß im XVI. Jahrhundert für die Geschichte der Plastik außerhalb Italiens das periodenbildende Element sind.[1]

In den Niederlanden erwuchsen um die Wende des XIV. zum XV. Jahrhundert unter dem gesegneten Regiment der burgundischen Herzöge zwei Kunsterscheinungen: die Sluterschule und die Eyckschule, begleitet von kunstgewerblichen Erscheinungen hohen Ranges: Teppich-, Goldschmiede-, Elfenbein-, Miniaturkunst.[2] Beide Schulen erfreuten sich hoher Blüte und meisterhafter Leistungen und bezeichnen eine selbständige nationale Kunst. Diese hatte eine längere Dauer, und zahlreicher und bedeutsamer waren ihre Glieder. Sie ruhte auf solidem technischen Grunde. Jene erlosch nach einem halben Jahrhundert fast spurlos mit der Vernichtung der politischen Selbständigkeit Burgunds, der Lostrennung von Flandern und Brabant, der Zuteilung an den französischen Staat.

Lassen wir die burgundische Sluterschule außer Betracht, so besaß vor 1500 der Länderkomplex, der damals schon die Niederlande hieß, und dessen Hauptbestandteile Brabant, Flandern (einschl. des französischen), Hennegau, Namur und ein Streifen des heutigen Nordfrankreichs — bezeichnet durch die Linie Cambrai, Valenciennes, Douai, Arras, Lille, St. Omer — waren, keine selbständige nationale Plastik, wie etwa Frankreich. Einzelne Statuen an Kirchenportalen, entstanden unter französischem Einfluß im Gefolge der Gotik, einzelne Grab-

[1] Dehio (Kunstgeschichte in Bildern IV) bezeichnet das XV. Jahrhundert als die Epoche der nationalen Stile. Obgleich ich mich sachlich in keinem Gegensatze zu Dehio befinde, vielmehr durchaus übereinstimme, halte ich an meiner Periodenbezeichnung in der Ueberzeugung ihrer praktischen Brauchbarkeit fest. — Um die Darstellung nicht zu sehr zu belasten, lassen wir hier die gegenseitige Beeinflussung unter den Ländern des außeritalienischen Abendlandes (Frankreich, Deutschland, Niederlande, Spanien) außer Betracht. Sie ist auch im Verhältnis zum italienischen Einfluß unwichtig, bei Detailuntersuchungen natürlich stets in Rechnung zu setzen. Als methodisch wichtig soll hier noch betont werden, daß in jenen Perioden des Realismus und der frühen Renaissance (XV. und XVI. Jahrhundert) das ganze Abendland in hohem Maße eine Einheit bildet trotz der bestehenden nationalen Besonderheiten, und daß der Austausch von Kunstgedanken, Kunstprodukten und Künstlern ein so reger ist, daß es oft sehr schwer ist, die Fäden dieses komplizierten Gewebes zu lösen, ihren Lauf zu verstehen. Wer eine Einzelerscheinung in diesen beiden Perioden behandelt, hat daher stets das Ganze der abendländischen Kunstentwicklung ins Auge zu fassen.

[2] Ihre Geschichte vor 1400 hat Dehaisnes mit großem Verdienst gezeichnet, für die folgende burgundische Zeit hat zum großen Schaden unserer Erkenntnis De Laborde den Text nicht geliefert, nur die Preuves-Bände liegen vor.

statuen von mittlerem Verdienst und Selbständigkeit sind vorhanden, wie ja die Grabplastik leicht und am frühesten ein gewisses Maß von Selbständigkeit und Originalität erreicht, da sie sich einem eng begrenzten und leicht zu bewältigenden Naturobjekte und oft originellem Privatwunsche gegenüber befindet. Ob man aus der gemalten Plastik einiger Altarflügel schon der Eyckschen Zeit auf eine blühende monumentale Steinplastik, deren Denkmäler sämtlich verloren sind, schließen darf, erscheint sehr gewagt und unwahrscheinlich.

Die Hauptleistung der Plastik vor 1500 sind die zahllosen Altäre aus Stein und Holz, meist bemalt, eine erhebliche Zahl von spätgotischen Lettnern mit plastischem Schmuck, einige Sakramentshäuschen und Chorausstattungen, besonders Gestühle.[1] Jedoch erreichen alle diese Werke nicht das Niveau der Großplastik und bewegen sich selbst in ihren besten Stücken (wie jener Georgenaltar im Musée Cinquantenaire, die zahlreichen Bormans, das Prachtstück des Brüsseler Rathauses, das Gestühl von Ste. Gertrude in Löwen) noch auf dem Gebiete des Kunstgewerbes, wenn auch eines sehr hochstehenden. Die Meister sind sämtlich höhere Kunsthandwerker und industrielle Unternehmer an der Spitze vielköpfiger Werkstätten und gelangen nicht zu Problemen der Großplastik, nicht zur Monumentalität.[2] Im wesentlichen haben die niederländischen Bildhauer vor 1500 trotz ihres blühenden Gewerbes, und obgleich sie den ganzen Norden mit ihrer Ware versorgten, nicht mehr erreicht, als die geistlichen und weltlichen Spiele, die in den Niederlanden, dem Lande der Volksfeste, ganz besonders blühten, in volkstümlicher Weise in Figürchen darzustellen. Auf der Stufe der Charakterisierung, der realistischen Charaktertype kleinen Maßstabs bleiben sie stehen; zum Stil gelangen sie nicht. Diese Stufe sollte erst die Renaissance überschreiten. Die Existenz von formalen und stilistischen Problemen, die z. B. in Italien vorwiegend die Plastik beschäftigen, ist den Niederländern vollständig unbekannt. Die späte Uebernahme der Gotik zu einer Zeit, wo der sie begleitende Aufschwung der monumentalen Plastik schon im Niedergange begriffen war, die Seltenheit monumentaler Aufträge in einem Lande, wo das städtische Bürger-

---

1 Die Skulpturen der geschnitzten Kanzeln stammen dagegen meist erst aus späterer Zeit (Ausnahme z. B. Nieuport).

2 Im Gegensatz hierzu sei auf Leistungen wie die französischen Portalfiguren, Wechselburg und Naumburg in Deutschland, die Skulpturen Sluters in Dijon hingewiesen.

tum den Ausschlag gab, nicht der Adel und die Fürsten: beide gewichtige Gründe scheinen doch nicht das Fehlen monumentaler Plastik in den Niederlanden außerhalb Burgunds ausreichend zu erklären. Daß aber führende Persönlichkeiten und originale Individualitäten höherer Ordnung — deren Vorhandensein man auch ohne Namen in den Werken erkennen würde — fehlten, ist eine wichtige, hier festzustellende Tatsache, die in der frühen Renaissance noch lähmend auf die plastische Entwicklung wirkt, bis Rubens zeigt, was eine Persönlichkeit für die Kunstentwicklung bedeutet, wenn auch seine Einwirkung auf die Plastik die relativ unwichtigste ist. Das Fehlen einer ganz selbständigen, führenden Persönlichkeit, wie in Deutschland Dürer, in Frankreich Goujon, ist charakteristisch für die Entwicklung der Plastik in den Niederlanden im XVI. Jahrhundert.

Dies war der Stand der Plastik in den Niederlanden als Jacques Dubroeucq im ersten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts in Mons das Licht erblickte. Er wuchs in jene unwiderstehliche Zeitströmung hinein, die aus der Ueberzeugung von der Erschöpfung der einheimischen und der Ueberlegenheit der italienischen Kultur hervorflutete.

Die Aufgabe, eine Skulpturgeschichte der Frührenaissance in den Niederlanden zu schreiben, harrt noch ihrer Lösung.

Schayes [1] hat mit feinem historischen und methodischen Sinn eine für seine Zeit gute Zeichnung der Grundlinien gegeben und auch schon die Behandlung der Typen versucht. Erweiterte Denkmalskenntnis, Studienerleichterung durch Photographie und Gipsabguß, Einzelstudien, besonders aber die zahlreichen Archivfunde lassen jedoch seine Ergebnisse als veraltet erscheinen. Schoy's Untersuchung gibt das Material nahezu vollständig und ist reich an anregenden, oft geistreichen Gedanken. Doch ist leider seine Zuverlässigkeit in Zweifel zu ziehen, wie selbstgefundene Beispiele zeigten und übereinstimmende Urteile solcher, die den Lebenden kannten, bestätigten, und seine Angaben sind scharf nachzuprüfen, ehe sie zur Grundlage der Untersuchung dienen können. Marchals kompilatorische Darstellung der gesamten belgischen Skulptur ist wertvoll durch sorgfältige und zuverlässige Zusammenstellung besonders der Archivalien, welche die letzten fünfzig Jahre ans Licht gebracht haben. Es ist kaum die entlegenste Notiz übersehen. Um jedoch als befriedigende Skulpturgeschichte angesehen

[1] Man vergleiche die genauen Zitate in der Bibliographie im Anhang.

zu werden, müßte die Darstellung der künstlerischen Ideen, Formenverständnis und Stilkritik, kunsthistorische Durchdenkung und Gliederung des Rohstoffs, sowie Einreihung in Zeitgeschichte und abendländische Gesamtskulpturgeschichte, besonders Italiens und Frankreichs, eine schärfere und tiefergehende sein. So ist das Buch eine wertvolle Vorarbeit und Kompilation, eine etwas lose Aneinanderreihung des Materials geblieben. Jean Rousseau's vielversprechende Arbeit ist nicht bis zur Renaissance gediehen. Wie ich höre, wird eine Fortsetzung geplant. Die übrigen Darstellungen, z. B. von Dodd und O. G. Destrée, sind zusammenfassender und populärer Art und bringen nichts Neues. Die Einzelstudien niederländischer Gelehrter über unser Gebiet hier zu beleuchten, würde zu weit führen. Es seien nur die Arbeiten von Pinchart, Devillers, A. Wauters, Génard als die wichtigsten genannt. Pincharts Archives des Arts und Hymans' Manderausgabe sind Eckpfeiler der Forschung. Eine kurze Erwähnung mögen einige Arbeiten von Nichtniederländern finden. Grauls mit unzureichenden Mitteln unternommener Versuch ist eine Notizensammlung geblieben und nicht wieder aufgenommen worden. Ehrenberg und Beckett werfen ein klares und erleuchtendes Streiflicht auf Cornelis Floris und geben neben Génard das Beste, was über ihn geschrieben ist. Lichtwark sagt im Anschluß an die deutsche Parallelentwicklung Grundlegendes auch für die niederländische Ornamentik der Frührenaissance. Pauly streift niederländische Werke bei Behandlung der Renaissancebauten Bremens. Buchwald hat die Biographie des Adriaen de Vries, Schönherr die Geschichte des Maximiliansgrabes in Innsbruck geschrieben. Desjardins, der Biograph Giovanni Bologna's, gibt nicht ausreichend fundierte Seitenblicke. Endlich seien noch Fétis' und Bertolotti's Behandlung niederländischer Meister im Ausland genannt. Sehr zahlreiche Notizen und Aufsätze sind in den belgischen Fachzeitschriften zerstreut. Als wichtigste seien die Vlaamsche School, der Messager de Gand und die zahlreichen Veröffentlichungen der belgischen Akademie und Commissions royales genannt. Zu befragen sind ferner die Publikationen und Zeitschriften der zahlreichen gelehrten lokalen Gesellschaften und die Biographie nationale de Belgique, deren Aufsätze zum Teil vortrefflich sind.

Von Denkmälerpublikationen bietet Ysendyck reiches Material aus Architektur, Skulptur, Graphik, Kunstgewerbe in vorzüglichen Lichtdrucken, Ewerbeck zeichnerische Aufnahmen aus Architektur und Skulptur, welche die Vorteile und Nachteile dieser Publikationsart zeigen: schärfere und klarere Betonung und Ausprägung des Details

und des Wesentlichen im Gesamtaufbau, Lebendigkeit, Frische und Klarheit der Wiedergabe, neben Verwischung des Originaleindrucks und der Hand, willkürlicher Hervorhebung und Unterdrückung von Einzelheiten, die dem Zeichner im Moment der Aufnahme wichtig oder unwichtig erschienen, kurz Verminderung des Dokumentarischen. Daher ist die Brauchbarkeit dieser für den Praktiker bestimmten Publikationsart für den Kunsthistoriker nur eine bedingte und im Einzelfall zu entscheidende. Dasselbe gilt für Ortwein-Scheffer.

Das Musée Cinquantenaire in Brüssel sucht neuerdings seine für belgische Denkmäler merkwürdigerweise bisher recht lückenhafte Photographiensammlung zu komplettieren. Die Gipsabgüsse dieses Museums sind immer zu beachten.

Doch das sind nur sekundäre Erkenntnisquellen, das allein Zuverlässige und Grundlegende sagen die Denkmäler selbst aus.

Trotz aller dieser Vorarbeiten scheint der Versuch einer Gesamtdarstellung der niederländischen Skulpturgeschichte des XVI. Jahrhunderts nur provisorischen Wert erreichen zu können, da die kunsthistorische und künstlerische Würdigung der einzelnen Persönlichkeiten und Stilkreise noch nicht genügend unternommen ist. Ehe nicht eine Reihe von Einzelstudien Klarheit und festen Boden über etwa ein halbes Dutzend führende Persönlichkeiten von deutlich erkennbarem künstlerischem Umriß geliefert haben, ehe nicht über einige heute noch nicht aufgeklärte, aber erkennbare Stilkreise, deren Abhängigkeit von diesen Führenden einerseits und Selbständigkeit in ihrer unbenannten Inferiorität andrerseits zu untersuchen ist, eine zuverlässige Erkenntnis gewonnen ist, solange kann der Maler des Gesamtbildes das Ganze nicht komponieren, die allgemeinen Umrisse nicht ziehen, den Stimmungston des Ganzen nicht anlegen, die von außen hineinblitzenden Lichter und nach außen führenden Aussichten nicht begrenzen, die Details nicht ausführen.

Von dieser Erkenntnis geleitet, soll hier die Persönlichkeit beleuchtet werden, die unter den Ersten die Einwirkung der neuen Zeitströmung, der Italiens Kunst Kanon war, erfuhr und ihren Forderungen zu genügen suchte, der keine andere in der niederländischen Plastik des XVI. Jahrhunderts überlegen ist, und der — außer dem Deutsch-Niederländer Conrat Meyt — alle übrigen niederländischen Bildhauer dieser Periode erst in gemessener Entfernung folgen. Es soll hier versucht werden, Jacques Dubroeucq als Persönlichkeit zu fassen und auf Grundlage der Detailkritik seiner Werke seine historische Stellung zu zeichnen, um so einen Ausgangspunkt für Verständnis und Dar-

stellung der Plastik der Frührenaissance des XVI. Jahrhunderts in den Niederlanden zu gewinnen.

Das Bedürfnis einer monographischen Behandlung Dubroeucqs haben schon andere empfunden, allerdings wohl mehr in der Absicht, dem Landsmann ein Denkmal zu setzen, als zu kunsthistorischer Würdigung. Pinchart hat in Gemeinschaft mit Devillers eine Monographie geplant; er ist aber gestorben, ohne sie geschrieben zu haben. Ihre Vorarbeiten sind in den Notes de Pinchart (Bibl. Royale Brüssel, Manuscrits Nr. 12, 25, 27) erhalten. Dosveld (Architekt in Mons) war vom Cercle archéologique mit einer Monographie beauftragt und hat nach dem Bulletin mehrfach darüber referiert. In seinem Nachlaß fanden sich keine Vorarbeiten.[1]

Erkenntnisquellen für Dubroeucq sind in erster Linie die Fragmente seiner Skulpturen in Ste. Waudru in Mons und St. Omer. Von seinen Bauten ist leider so gut wie nichts erhalten. Ferner haben grundlegende Bedeutung für die Skulpturen: der Originalentwurf zum Lettner, die Résolutions du Chapitre und Comptes de la fabrique von Ste. Waudru, der Vertrag Nonon im Chartrier du Chapitre, die Gestühlverträge in der Section judiciaire, die Verträge über Gestühl und Lettner von St. Germain im Fonds St. Germain, sämtlich in Mons (Staatsarchiv) — für die Bauten: zahlreiche Stücke des Generalarchivs von Brüssel und einiges in Lille. Die Akten aus dem Archiv von Mons sind von Lacroix und Devillers publiziert, die Brüsseler haben Pinchart und Lejeune bearbeitet. Von wichtigen kritischen Grundlagen seien ferner genannt: Guicciardini's Nachricht über Jacopo Bruecq, eine Beschreibung von Ste. Waudru von 1632, ein Plan des Chors aus dem XVIII. Jahrhundert, Ph. Baerts Mémoires sur les sculpteurs et architectes des Pays-Bas, Lacroix' Recherches sur Dubroeucq und Devillers' Monographie über Ste. Waudru in Mons. Zusammenfassungen von Dubroeucqs Leben und Werken geben Baert in den Mémoires, Lacroix in der Iconographie Montoise, A. Matthieu in der Biographie Montoise, van der Meersch in der Biographie nationale VI, 207, Marchal in der Skulpturgeschichte und zuletzt E. Matthieu in der Biographie du Hainaut.

[1] Mündliche Mitteilung von L. Devillers-Mons.

II.

DER LETTNER VON STE. WAUDRU IN MONS.

1. GESCHICHTE.

In den dreißiger Jahren des XVI. Jahrhunderts waren Chor und Querschiff der neuen gotischen Kirche, welche die Stiftsdamen des Kapitels der heiligen Waltrudis in Mons seit 1450 in großem Maßstabe und unter Gewährung reicher Mittel von den ersten Gotikern Belgiens errichten ließen, soweit vollendet, daß man an den innern Ausbau des für die Damen wichtigsten Teiles ihres Gotteshauses, des Chors, denken konnte. Für die Chorausstattung wurden die Dispositionen der großen französischen und niederländischen Kathedralen zum Muster genommen, da hier ein Prachtraum für die Versammlungen und täglichen Gottesdienste gewünscht wurde. Die Mitglieder des Kapitels gehörten exklusiv dem niederländischen Adel an, und das Stift verfügte nach jahrhundertelangen Stiftungen über reiche Domäneneinkünfte. Die Damen legten beim Eintritt kein Gelübde ab und konnten nach ihrem Belieben in die Welt zurückkehren und sich verheiraten. Sie lebten in dem an die Kirche anstoßenden Kloster in gemeinsamen Schlaf-, Wohn- und Speiseräumen. Ihre Gebete verrichteten sie im Chorraum ihrer Kirche, wo sie ihre Plätze hatten. Ein besonderer Nonnenchor bestand nicht, wie überhaupt der Abschluß von den Kavalieren nicht so streng war. Es wurde beschlossen, daß Lettner, Gestühl und Chorschranken ohne Rücksicht auf die Kosten aufs Prächtigste zu gestalten seien. Unter diesen Umständen war die Meisterfrage besonders brennend.

In der Kapitelssitzung vom letzten Februar 1534 wurden die Werkmeister der Kirchenfabrik angewiesen, Chor und Querschiff so-

weit frei zu machen, daß man mit dem inneren Ausbau durch Gestühl und Lettner beginnen könne (A 1[1]). Ferner sollten sie durch Messungen und Vorschläge für Turm, Aufgänge zum Kirchhof und andere dringende Arbeiten, durch Instruktion der Arbeiter und durch Besuch der Kirchen von Mecheln und anderer Orte diese Arbeiten vorbereiten und endlich Chor und Wölbungen reinigen lassen (A 1). In der Sitzung vom 20. Februar 1535 wird dann der Beginn der Fundamentierungsarbeiten für den Turm beschlossen (A 2).

Soweit die Résolutions du Chapitre. Ueber die Aufstellung der Pläne und die Bestimmung der Meister dieser Arbeiten schweigen die Urkundenbücher des Chapitre noble de Ste. Waudru. Es hat nun die größte Wahrscheinlichkeit für sich, daß dies der Augenblick ist, in dem Jacques Dubroeucq in unsern Gesichtskreis tritt. Aus Rom zurückgekehrt oder zurückberufen scheint er die Oberleitung dieser Arbeiten übernommen, und Entwürfe für die gesamte Ausstattung, für Lettner, Gestühl und Chorschranken eingereicht zu haben.[2]

Dadurch daß Dubroeucq die Oberleitung des innern Ausbaues übertragen wird, ist auch die Stilfrage entschieden: der gotische Bau bekommt eine Renaissancedekoration. Man kann hier den Vorgang des Eindringens der Renaissance an einem interessanten Beispiel beobachten. In eine ganz einheitliche gotische Bauführung trägt ein in Italien geschulter einheimischer Meister den neuen Stil hinein, und das entscheidende Kapitel nimmt ihn an, ohne sich Bedenken wegen Stilunreinheit zu machen. Die oben geschilderte neue Zeitströmung äußert hier ihre Wirkung.

Am 10. September 1535 wurde mit Hubert Nonon, Steinmetzmeister von Dinant, ein ausführlicher gerichtlicher Vertrag über Lieferung des schwarzen polierten Marmors für den Rahmenbau des Lettners abgeschlossen, der einen sichern Boden für dessen tatsächliche Gestalt bildet. In diesem Vertrage (A 3) wird bedungen, daß der untere Teil des Lettnerkörpers innerhalb der nächsten drei Jahre, d. i. 1536—1539, der obere in weiteren zwei Jahren, 1540—1541, zu liefern

---

[1] Man vergleiche den stets grundlegenden Wortlaut der Akten in Anhang I unter A. Hier wird nur kurz die Nummer des Stückes in Klammer beigefügt. Eine zusammenhängende Lektüre der Akten sei empfohlen.

[2] Der Hochaltar war schon vorhanden, geweiht 11. März 1497 vom Bischof von Cambray, und wohl gotisch, ohne besonderen künstlerischen Wert. Ueber seine Gestalt ist nichts bekannt. Er wurde vermutlich zusammen mit der übrigen Chorausstattung zerstört. Hinter dem Hochaltar im Chor befand sich noch ein zweiter kleinerer Altar der Notre Dame du Chevet, für den Jean Dethuin Vater noch kurz vor seinem Tode 1556 eine Madonnenstatue lieferte.

und zu errichten ist. Da die exakte Erfüllung dieses Vertrages unter strenge Kaution und Konventionalstrafe gestellt ist, so ist anzunehmen, daß im Jahre 1541 der Lettnerkörper errichtet war. Aus A 4 hat Devillers schon dasselbe geschlossen. Doch ist A 4 allein nicht ganz zwingend, da über den Grabstein der edlen Dame de Dou Lieu unter dem Lettner auch vor Vollendung des Lettnerkörpers vom Kapitel eine Bestimmung getroffen sein kann. Immerhin erbringt dieses Zusammentreffen von A 4 mit der Angabe des Vertrags A 3 allerdings ein Wahrscheinlichkeitsmoment mehr.

Seit 1535 arbeitet Dubroeucq wohl auch an den Lettnerskulpturen. Nach Beendigung des Baues ist der Beginn des Einsetzens fertiger Stücke anzunehmen. Erst seit 1545 ist urkundliche Sicherheit vorhanden. Man beginnt mit Schiff- und Schmalseiten. Vor 1545 scheint der Verlauf so gewesen zu sein, daß zuerst die drei Rundreliefs, dann die Reliefs unter der Balustrade mit Ausnahme des mittleren Kompartiments eingesetzt, dann die drei theologischen Tugenden in den drei oberen Nischen aufgestellt werden. Von jetzt ab stehen wir auf sicherem Boden. 1545 hören wir gerade noch von der Ueberführung der vier Kardinaltugenden von Dubroeucqs Hause nach der Kirche (A 6). Am 24. Januar 1544 (d. i. 1545 unserer Zeitrechnung) quittiert Dubroeucq über die Bezahlung der Kreuztragung, am 3. April 1545 über die Geißelung (A 8—10). Im Herbst desselben Jahres wird er für Lieferung von sieben kleinen Reliefs bezahlt. Von seinen vier Quittungen darüber sind zwei datiert: 8. September und 6. November (A 11—15). Diese Reliefs gehören zum Teil schon der Chorseite an. 1545 wird auch der Orgelkasten auf dem Lettner aufgestellt (A 20). Es folgen 1546 als Rest der 10 kleinen Reliefs das achte bis zehnte, vom 3. Februar bis 6. April geliefert (A 21—24), und die Reliefs des mittleren Kompartiments der Schiffseite: Ecce homo und Verurteilung, die eine Quittung vom 1. Oktober 1546 datiert (A 25—27). Damit sind Schiffseite und Schmalseiten als fertig anzusehen, und es folgt die Fertigstellung der Chorseite. Vom 12. März 1547 stammt die Quittung für das Auferstehungsrelief über der Tür der Chorseite (A 31, 32)[1], vom 2. August diejenige für Himmelfahrt und Ausgießung des heiligen Geistes (A 34, 35), und am 9. Februar 1548 sind die drei Statuen Salvator mundi, Moses, David geliefert (A 37, 38). Am 12. November 1548 erfolgt dann die letzte Zahlung an Dubroeucq für den

[1] Dessen Ueberführung von Dubroeucqs Werkstatt gegenüber der Armenschule zur Kirche durch den Fuhrmann Jehan Haurion die Rechnungen berichten (A 33).

Lettner, für das Arrangement des Altars auf dem Lettner und der Nische um den Salvator mundi (A 39). Dazwischen zerstreut wird die Lieferung der «menues tailles d'albastre» erwähnt (A 16, 17, 28, 39), worunter wahrscheinlich die Zierglieder, wie Eierstäbe, Ziercken, Zwickel, Ornamentfriese, Konsolen etc. gemeint sind. Große Alabastersteine für die Skulpturen werden nach 1544 nicht mehr erwähnt, doch beweist der Eintrag unter 1545: «quant aux pierres d'albastre nulles n'en ont esté achetées ou terme de ce compte» (A 7), daß in den vorangehenden Jahren diese Steine von der Fabrik gekauft worden sind. Der Alabaster für seine Arbeiten wird also von der Fabrik selbst bezogen, und die obigen Zahlungen sind nur für die Arbeit Dubroeucqs. Ferner finden sich regelmäßige Zahlungen in sämtlichen Rechnungsjahren für zwei Gruppen von Arbeiten am Lettner: «Pour journées d'ouvriers tailleurs de marbre et polisseurs pour l'ouvraige du doxal» (A 18) und: «Journées employées à assir l'ouvraige du doxal» (A 19, 29, 36). Unter letzteren werden auch Jean Dethuin und Sohn mit 16 und 6 sols erwähnt. 1549 ist der Lettner beendet. Dies geht schon aus obigen Angaben der Rechnungen hervor, wird aber sicher durch den Eintrag von Arbeitstagen für Dethuin und Sohn «au nettoiement du jubé» (A 42. So schon Lacroix p. 21 f.) und dadurch, daß kein Lieferungseintrag für den Lettner mehr vorhanden ist. Der Lettner ist also in seinem Körper erbaut von 1536—1541 und mit seinem plastischen Schmuck versehen von 1541—1548. Eine Treppe führte im Innern vom Chor aus rechts zur Bühne empor, wo sich die Orgel und, in der vorladenden Mittelnische mit der Statue der Liebe, ein kleiner Altar befand, auf dem vielleicht das kleine Kruzifix vom Magdalenenaltar stand.

Die Gefahren des spanischen Krieges und des Bildersturms, die so manche Kirche und Kloster ihrer Schätze beraubten, der Besetzung von Mons durch Ludwig von Nassau 1572 und Wiedereroberung durch den Herzog von Alba, die verschiedenen Belagerungen späterer Zeit sind an Ste. Waudru, ohne sie erheblich zu berühren, vorübergegangen. Der Lettner scheint ohne Beschädigung die Zeiten überdauert zu haben bis zur französischen Revolution und französischen Invasion.[1] Das adlige Damenstift wurde von den «Membres de l'Administration provisoire du Hainaut» natürlich aufgehoben, und Stiftsgebäude wie Kirche als nunmehr überflüssig zum Abbruch bestimmt. Vorläufig plünderte in der Nacht vom 16. auf den 17. Februar 1793

[1] Die folgende Schilderung stützt sich auf Devillers, Mémoire.

ein Kommissar, Leutnant Mascaray, den Schatz der Kirche, dessen Wert auf 300000 Gulden geschätzt wurde. Der Ausbruch der Volkswut wurde durch militärische Bedeckung verhindert. Die Niederlegung wurde unter Vermittlung einiger einflußreicher Bürger, besonders Germain Hallez, Direktor der Kunstakademie, abgewendet, und darauf durch einen Erlaß vom 17. Februar bestimmt, daß Ste. Waudru anstelle des daneben gelegenen St. Germain Parochialkirche werden, und St. Germain für Ste. Waudru, als die wertlosere, fallen solle. Doch unterblieb auch dies vorläufig, da die Niederlande an Oestreich zurückfielen. Als jedoch der Sieg von Fleurus vom 26. Juni 1794 die Herrschaft der Republik hergestellt hatte, brach die Katastrophe über Ste. Waudru herein. Sie wurde Tempel der Freiheit und war dem Vandalismus der republikanischen Verwaltung preisgegeben. Als Feindin der Religion und des Katholizismus war die Republik auch Feindin der Kirchen und deren gottesdienstlicher Einrichtung. 1797 fiel St. Germain, 1797 fand die Verwüstung der prächtigen Innenausstattung von Ste. Waudru statt. Zunächst verkaufte man alles Wertvolle, um Geld zu gewinnen. Der Lettner wurde seiner Skulpturen beraubt und diese verkauft, das Gestühl abgebrochen und in Stücken verschleudert zusammen mit den Bruchstücken von Chor- und Kapellenschranken, die Altäre wurden eingerissen und das Wertvolle zu Geld gemacht, das Archiv zerstreut.

In diesem Zustand fand man Ste. Waudru, als sie dem Kultus zurückgegeben wurde. Von dem Lettner scheint nur der Mauerkörper des Schmuckes beraubt stehen geblieben zu sein. Eine Kommission wurde eingesetzt, die, was noch zu erlangen war, wieder zurückkaufen und das Gotteshaus möglichst schnell wieder in einen gebrauchsfähigen Zustand setzen sollte. Groß war die Teilnahme und Opferwilligkeit der Bevölkerung.[1] Den Bemühungen der Kommission gelang es, fast alle Lettnerskulpturen, Statuen und Reliefs wieder zu erlangen. Doch scheinen sich viele Teile, wie Säulen, Ornamentstücke, Rahmenteile, Nischen nicht mehr gefunden zu haben, ebensowenig wie ein zweiter Dubroeucq und die Geldmittel des Jahres 1535. Daher sah sich die Kommission gezwungen, den Trümmerhaufen am Choreingang ganz abtragen und die Reste des plastischen Schmuckes des Lettners in der Kirche niederlegen zu lassen. Hinzu kamen die veränderten Zeitanschauungen in gottesdienstlicher und künstlerischer Beziehung. Die Gemeinde wollte an den Vorgängen

[1] Vgl. den Brief eines Augenzeugen bei Devillers, Mémoire p. 29.

im Chor teilnehmen und sich nicht durch eine Wand den Einblick nehmen lassen, und man verabscheute jetzt die Dekoration der gotischen Kirche im style païen. So war ein Lettner unerwünscht, und man war nicht bereit, große Mittel für seine Rekonstruktion aufzuwenden, selbst wenn sie zur Verfügung gestanden hätten. Auch war die Zeit der staatlichen Fürsorge für die Denkmäler noch nicht angebrochen.[1]

In der Mitte des vorigen Jahrhunderts fand man einen Teil der Skulpturen vernachlässigt in Kellern. Descamps, als Dekan der Kirche, hat sich Verdienste um ihre Erhaltung erworben.[2] Heute ist der Zustand folgender: der Lettnerkörper ist verloren, die meisten Reliefs und sämtliche Statuen, doch kein Ornament- und kein Architekturstück sind erhalten. Die vier Kardinaltugenden stehen auf Basen vor vier Chorpfeilern, die drei theologischen Tugenden in der Vierung,[3] der Salvator in einer Nische der sechsten Seitenkapelle rechts, David und Moses auf den Säulen aus Boussu im Chorrund. Das Auferstehungsrelief war zuerst über dem Salvator (sechste Seitenkapelle rechts) eingemauert, dann in der fünften Seitenkapelle links niedergelegt (dort von mir aufgenommen) und wurde kürzlich in die Schatzkammer übertragen, mit den andern losen Stücken eng zusammengerückt, sodaß eine Besichtigung und Würdigung seiner Wirkung augenblicklich unmöglich ist. Kreuztragung, Geißelung, die drei Rundreliefs, Himmelfahrt und Ausgießung befanden sich bis vor kurzem in der ersten Seitenkapelle links, jetzt ebenfalls in der Schatzkammer. Die drei erhaltenen Reliefs unter den Balustraden sind im Hochaltar als Antependium eingefügt, die zehn kleinen Reliefs als Predellen im Hochaltar und den arrangierten Altären der Chorkapellen drei und zehn.

[1] So scheint mir der viel diskutierte Sachverhalt zu sein. Vgl. Devillers, Mémoire p. 27 ff. und Moniteur belge v. 12. April 1882 p. 1342 und 19. April 1882 p. 1451, wo zwei Briefe von Devillers bei Gelegenheit eines Angriffs auf den Minister des Innern abgedruckt sind. Aus diesen ergibt sich auch, daß der in der Résolution de la fabrique v. 5. Januar 1809 genannte «jubé» (A 45) nur eine provisorische hölzerne Orgelbühne in dem Querschiffsarm nach dem Kapitelsplatz zu war und nichts mit unserm Lettner zu tun hat, dessen Trümmer damals wahrscheinlich schon weggeräumt waren.

[2] Vgl. Dethuin, Annales Cercle arch. de Mons III, 113 ss.

[3] Die vierte Statue der Vierung ist nicht vom Lettner und nicht von Dubroeucq, obgleich von demselben Material und verwandtem Kopftypus. Wir erfahren von Devillers (Mémoire a. a. O.), daß 1677 ein Apostel Andreas, von Louis Ledoux, Bildhauer und Architekt, gearbeitet, und 1738 ein Apostel Philipp, von einem nicht genannten Künstler gefertigt, letztwillig geschenkt worden sind. Sie sollten die Pfeiler des Langhauses zieren, wie heute noch z. B. in Ste. Gudule in Brüssel und der Kathedrale von Antwerpen. Einer von ihnen ist wahrscheinlich die Statue, die heute als vierte am Vierungspfeiler steht.

Man beabsichtigt, weitere Altäre aus den noch unverwendeten Stücken zu fertigen. Das würde das einheitlich geschaffene Werk weiter zerstücken und die Kirche durch häßliche Flickaltäre entstellen. Könnte sich die Regierung nicht entschließen, eine Rekonstruktion in Ste. Waudru oder im Musée Cinquantenaire in Brüssel durchzuführen? Mit der Herstellung eines der edelsten, wertvollsten und wichtigsten Werke der belgischen Frührenaissance würde man eine nationale Pflicht erfüllen. Die Schwierigkeit liegt in dem Fehlen von fünf Reliefs unter den Balustraden und aller ornamentalen Teile. Diese müßten im Geiste der Zeit nachgeschaffen (was als sehr bedenklich zuzugeben ist), oder freigelassen und durch Marmorplatten ersetzt werden. Das Konstruktive bietet keine Schwierigkeit, da sich die Rahmenteile durch lackiertes Holz an Stelle des schwarzen polierten Marmors unter Anwendung eiserner Träger ersetzen ließen. Die Säulchen könnten nach dem Entwurf und den erhaltenen Säulen des Magdalenenaltars gearbeitet werden. Chorseite und linke Schmalseite sind vollständig erhalten. Die Balustraden sind nach dem Originalentwurf leicht neu zu arbeiten, eventuell in unechtem Material. Sollte sich die Anwendung echten Materials durch die Kosten verbieten, so wäre eine Rekonstruktion des Architektonischen in unechtem Material mit Einfügung der vorhandenen Stücke mit geringen Geldmitteln durchzuführen und würde wenigstens den jetzt ungenießbaren und zerstreuten Stücken die alte Wirkung wiedergeben. Sollte auch dies nicht möglich sein, so wäre das Beste, die erhaltenen Reliefs in Ste. Waudru in richtiger Höhe, wie sie einst am Lettner eingefügt waren, einzumauern. Von einer weiteren Zerstückelung und Verwendung für Altäre ist dringend abzuraten.

Die Gestalt des Lettners geht hervor aus der nun folgenden Rekonstruktion.

---

2. REKONSTRUKTION UND BESCHREIBUNG.

Die Materialien zur Rekonstruktion sind folgende:

1. Der Originalentwurf Dubroeucqs. (Tafel II.)

2. Die Rechnungen der Kirchenfabrik mit den Quittungen Dubroeucqs und der Vertrag Nonon aus dem Chartrier du chapitre Nr. 307, 2°. (Anhang I A 3, 5—42.)

3. Die in Ste. Waudru erhaltenen Skulpturen: Statuen, Reliefs, besonders ihre Maße. (Vgl. die Tafeln.)

4. Die Berichte von Schriftstellern vor der Zerstörung und Devillers, Mémoire sur Ste. Waudru.

5. Die Maße des Ortes, wo der Lettner stand, und seiner Spuren.

6. Ein Plan des Chors von Ste. Waudru aus dem XVIII. Jahrhundert aus dem Archiv von Mons. (Tafel IV.)

ad 1. Ein kostbares Dokument ist in einer Zeichnung erhalten, die sich bis 1797 im Kirchenarchiv von Ste. Waudru befand, dann verkauft wurde und verschollen war. Herrn Devillers in Mons ist es gelungen, diese Zeichnung aus Privatbesitz zu erwerben, und er hat sie dem Staatsarchiv von Mons zur Aufbewahrung übergeben. Das Pergament von 70 cm Höhe und 1 m Breite enthält die detaillierte Federzeichnung der Schiffseite des Lettners mit Sepia laviert. Es ist publiziert nach einem Stich von Ch. Onghena-Gent im Messager des sciences historiques de Gand 1857 p. 3 und bei Devillers, Mémoire sur Ste. Waudru p. 43. Im Musée Cinquantenaire in Brüssel befindet sich eine Kopie von H. Rousseau. Herrn Archivar Devillers verdanke ich die Erlaubnis einer photographischen Aufnahme des Pergaments. (Tafel II.)

In der Sprache der Zeit ist es ein pourtrait, d. i. graphische Darstellung, der gewöhnlich eine schriftliche Anweisung beigegeben ist. Beide zusammen bilden den devis, heute Anschlag oder projet genannt. Diesem tritt dann ein patron, molle, moule, oder modele zur Seite, gewöhnlich aus Holz und bemalt, und beide, devis und patron oder molle, bilden die Grundlage der Verträge und der Bauführung.[1]

Unsere Zeichnung ist mit einer lateinischen Inschrift versehen nach Art eines Mottos und datiert, — nicht signiert: «Majorem hanc dilectinem nemo habet, ut animam suam ponat quis pro amicis suis: vos amici mei estis 1535.» Es sei erwähnt, daß die Zeichnung nach dem Brauche der Zeit nicht geometrisch, sondern in Zentralperspektive ausgeführt ist.

Diesem wichtigen Dokument gegenüber erwachen manche Fragen. Man hat bisher ohne Diskussion als selbstverständlich angenommen, daß es der Originalentwurf Dubroeucqs für den Lettner sei. Die Zeichnung ist jedoch nicht signiert, und so fehlt die letzte Sicherheit

---

[1] Vgl. Viollet-le-Duc, Dictionnaire de l'architecture «projet»; Hubert in Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles 1889 III 345; Vertrag Nonon passim (Anhang I A 3); Verträge über Gestühl von Ste. Waudru, Gestühl und Lettner von St. Germain (Anhang I B); Akten über Schloß Gent (Anhang I D) und Binche (Anhang I C).

für Dubroeucqs Autorschaft. Hand und Stilkritik sagen nichts aus. Da die Rechnungen (1545 ff.) für die in ihnen erwähnten Lettnerreliefs und die Bauleitung des Aufbaus allein Dubroeucq ganz bestimmt nennen, da ferner Dethuin Vater in den Rechnungen (Anhang I A) nur bei den Bauarbeiten des Lettnerkörpers mit geringem Tagelohn und außer ihm kein andrer Meister höheren Ranges in den Akten dieser Periode genannt wird, so ist die Vermutung sehr einleuchtend, daß Dubroeucq allein den Plan entworfen hat, daß die erhaltene und 1535 datierte Zeichnung der Originalentwurf Dubroeucqs für den Lettner ist. Ein weiteres Wahrscheinlichkeitsmoment für die Autorschaft Dubroeucqs ist, daß er die Pläne für das Gestühl,[1] das Jean und Cleto Fourmanoir ausführen, und für die Chorschranken[2] liefert und die Oberleitung bei ihrer Errichtung führt. Dieselbe Funktion wird er am Lettner gehabt haben. Die Hypothese, nach Analogie der Entstehung des Kirchenbauplans beim Lettner eine Kollektivarbeit mehrerer Meister anzunehmen, braucht, da nicht in den Akten begründet, hier nicht diskutiert zu werden. Wer die Autorschaft des Meisters am Entwurf bestreiten will, müßte sich zur Frage äußern, wen er dann anstelle Dubroeucqs für dessen Zeichner halte. Nach der bestimmten Sprache der Akten ist nun der einzige diskutierbare Meister Jean Dethuin Vater.

Dubroeucq und Dethuin Vater stehen selbständig nebeneinander, letzterer wenig älter als ersterer, jener im neuen Stil in Italien geschult, dieser noch Gotiker, beide Architekten und Bildhauer. Ein Schul- oder Werkstattverhältnis scheint zwischen ihnen nicht bestanden zu haben. Dethuin ist vielleicht um jene Zeit (1535 ff.) maître-maçon de la fabrique (aktenmäßiger Anhalt dafür erst seit 1547) und wirkt als solcher beim Aufbau des Lettnerkörpers mit, als Hubert Nonon die Rahmenteile polierten schwarzen Marmors einsetzt. Dubroeucq scheint mit den Maurerarbeiten nichts zu tun zu haben, er beaufsichtigt nur den Aufbau und setzt die von ihm gelieferten Alabasterstücke ein. Daß Dethuin unter Dubroeucq an den Ornamenten des Lettners mitgearbeitet hat (wie Devillers behauptet), ist nirgends aktenmäßig gesichert und unwahrscheinlich, denn er wird nur unter «Journées employées à assir l'ouvraige du doxal», dagegen nicht unter «Journées d'ouvriers tailleurs de marbres et polisseurs pour l'ouvraige du doxal» mit Tagelohn aufgeführt. Ferner arbeitet nach A 39—41 Dethuin Vater

[1] Vgl. Recueil de la section judiciaire, Mons, Archives. — Anhang I B.
[2] Vgl. A 39, 40.

nach Dubroeucqs Entwurf und unter seiner Oberleitung an den Chorschranken vor der Rochuskapelle mit. Man hat auch keinen Grund, Dethuin die Fähigkeit beizumessen, so Gotik in Renaissance umzuschaffen, da sein Hauptwerk, der Turm, rein gotisch ist. Dubroeucqs Schaffen hingegen ist in kurzem Aufschwung direkt auf die Hochrenaissance gerichtet. Das sichere Treffen im neuen Stil gleich beim ersten Wurf spricht für einen Meister hohen Ranges. Daß er in Italien geschult war, beweist der Stil der skizzierten Skulpturen und eine gewisse Beherrschung der italienischen Renaissanceformen.

Ich fasse zusammen: bei den Arbeiten der Chorausstattung von Ste. Waudru führt Dubroeucq die Oberleitung, liefert sehr wahrscheinlich den Entwurf zum Lettner, leitet dessen Aufbau und arbeitet die Skulpturen. Zum Gestühl zeichnet er den Entwurf, den Jean und Cleto Fourmanoir ausführen, und der die Grundlage der Verträge ist. Er liefert fortdauernd Werkzeichnungen für das Gestühl und überwacht dessen Ausführung. Ferner zeichnet Dubroeucq die Entwürfe zu den ersten Chorschranken und leitet deren Errichtung. Dethuin ist vermutlich maître maçon de la fabrique und unterstützt als solcher Dubroeucq beim Bau des Lettnerkörpers. Er arbeitet als Bildhauer unter Dubroeucq an einer der Chorschranken mit.[1] Dies alles ergibt nicht mehr und nicht minder als eine Wahrscheinlichkeit, daß der Entwurf von Dubroeucq herrührt. Nur die Auffindung der Rechnungen vor 1545 könnte Sicherheit liefern. Daß Dethuin Vater den Lettnerentwurf gezeichnet hat, ist unwahrscheinlich.

Eine weitere Frage ist folgende: Ist der Lettner nach diesem Entwurf ausgeführt worden? Gibt er die Gestalt des ausgeführten Lettners wieder? Ist er zur Rekonstruktion zu benutzen? Sicherheit, diese Fragen bejahen zu können, geben folgende in ihrem Zusammentreffen beweisende Gründe. Der Vertrag Nonon (A 3) stimmt Werkstück für Werkstück mit unserer Zeichnung in seinen Angaben überein. Da seine genaue Erfüllung unter strenge Kaution und Konventionalstrafe gestellt ist, so ist anzunehmen, daß nach dem Vertrag Nonon, und also auch nach unserer Zeichnung, tatsächlich gebaut worden ist. Ferner stimmen die Beschreibungen bei Guyse, Mons Hannoniae Metropolis, Caput LXXV (cf. ad. 4 — Säulen und Ornamente) und bei Vinchant, Bibliophiles de Mons Nr. 13 (cf. ad. 4 — Gesamtbeschreibung) mit unserer Zeichnung im Architektonischen überein. Diese Gründe erscheinen ausreichend, um unsere Zeichnung der folgenden

---

[1] Vgl. unten III, 4.

Rekonstruktion der Schiffseite zugrunde zu legen und nach ihr Schmalseiten und Chorseite zu bilden.

Die Abweichungen der Ausführung vom Entwurf bestehen darin, daß als Format der Reliefs unter den Balustraden das liegende Rechteck anstelle des stehenden des Entwurfs gewählt wurde, was sehr zu billigende ästhetische Folgen hat, die am Orte werden gewürdigt werden. Ferner wurden die drei Runde in den Lünetten in der Ausführung mit Reliefs gefüllt, während der Entwurf nur Wappenfüllungen zeigt. Die sieben Statuen sind anders skizziert als die erhaltenen Ausführungen. Die sechs Reliefs unter den Balustraden enthalten im Entwurf Szenen aus der Geschichte der ersten Menschen, in der Ausführung Szenen aus der Passion Christi. Für die Rekonstruktion des architektonischen Aufbaus ist nur die erstgenannte Abweichung von Bedeutung.

ad 2. Von dem in Anhang I unter A beigegebenen Aktenmaterial sind für die Rekonstruktion besonders wichtig: der Vertrag Nonon und die Rechnungen und Quittungen.

Der erstere ist ein Vertrag in strenger gerichtlicher Form zwischen den Geschäftsträgern der Kirchenfabrik von Ste. Waudru und dem Steinmetzmeister Hubert Nonon aus Dinant, südlich von Namur, über Lieferung, Bearbeitung und Einsetzung des schwarzen polierten Marmors, der den architektonischen Rahmen des Lettners und seines plastischen Schmuckes bilden soll als Belag des Mauerkerns. In diesem vom 10. September 1535 datierten Vertrag wird jedes zu liefernde Stück nach dem Anschlag genau aufgeführt, und so eine genaue Beschreibung des architektonischen Rahmens geliefert. Die Lieferungsfrist beträgt fünf Jahre. Die pünktliche Erfüllung wird unter den steifen und endlosen, vorgeschriebenen gerichtlichen Formeln unter Kaution und Konventionalstrafe, Eid und Bürgschaft gestellt.[1] Diese strenge Sicherung ist besonders wichtig; denn auf ihr beruht der Schluß, daß nach diesem Vertrag der Lettner tatsächlich ausgeführt worden ist,[2]

---

[1] Bedingungen: Preis 1400 Gulden zu 40 Gros, flandrischer Währung, einschließlich 100 Gulden Kaution, in Raten zu 100 Gulden Weihnachten und Johanni von 1535 an zahlbar. Konventionalstrafe 2 Goldgulden Karolus. Sicherung: Eid und Bürgschaft der Kontrahenten (»eulx-meismes avoecq tous leurs biens, hoirs, successeurs et remannans, et les biens de leurs dis hoirs, successeurs et remannans, meubles et immeubles, présens et advenir, partout où que ilz soient et polront estre sceuz et trouvez.«).

[2] Die Nichteinhaltung der Vertragsbedingungen beim Gestühl hat einen besonderen gerichtlichen Nachvertrag zwischen Kirchenfabrik und Jean Fourmanoir zur Folge (B 4). Für den Lettner ist nichts dergleichen vorhanden.

und daß Entwurf und Vertrag in ihrer Uebereinstimmung als Grundlage der Rekonstruktion zuzulassen sind. Die Zugehörigkeit und Verteilung der Skulpturen geht aus Akten und Beschreibungen mit Bestimmtheit hervor, für die architektonischen Details hingegen sind die genannten Dokumente die einzigen sichern Fundamente, da die erhaltenen Beschreibungen nicht hinreichend detailliert und zuverlässig sind. Leider enthält der Vertrag keine Maßangaben, wie der Vertrag Hackart über den Lettner von St. Germain.

Ferner sind wichtig für die Rekonstruktion: die Rechnungsbücher, in denen der Beamte der Kirchenfabrik die Ausgaben für den Lettner bucht, und besonders die Quittungen Dubroeucqs, in denen er meist den Gegenstand der Darstellung, Standort am Lettner und Datum der Zahlung nennt. Diese Dokumente von zwingender Beweiskraft reichen von 1545—1549, in den so wichtigen Jahren 1534—1544 sind sie verloren. Sie würden die Frage nach dem Meister des Lettnerentwurfs, den Umständen des ersten Eingreifens Dubroeucqs entscheiden. Mit diesen Comptes de la fabrique ist auch die Sicherheit für eine Anzahl der zuerst gelieferten Skulpturen des Lettners verloren. Daß sie schon 1778 nicht mehr vorhanden waren und nicht erst 1797 verschwunden sind, scheint aus A 44 zu folgen. Die Quittungen sind zerstreut in den 50er Jahren des vorigen Jahrhunderts gefunden worden und jetzt den Rechnungsvermerken der Bücher beigefügt.[1] Lacroix und Devillers scheinen für Quittungen und Gestühlsabnahme Eigenhändigkeit Dubroeucqs anzunehmen. Danach wäre auch die Handschrift Dubroeucqs erhalten. Ich gestehe, daß ich davon nicht überzeugt bin, daß ich vielmehr nur für die Namensunterschriften Eigenhändigkeit, für den Aktenwortlaut die geübte Hand des Schreibers der Kirchenfabrik annehme. Darum gebe ich auch nur die Unterschriften in Nachbildung wieder im Gegensatz zu Lacroix.

ad 3. In der Geschichte des Lettners wurde berichtet, daß in der Revolutionszeit die Stücke des Lettners verkauft und nach der

1 Mit lebendiger Anschaulichkeit erzählte Herr Devillers, wie er einst auf einer Leiter stehend aus ungeordneten Aktenstößen einige Bündel herunter holte, wie ihm eines entglitt und weithin Blätter und Blättchen über den Boden zerstreut waren. Wie groß war seine Ueberraschung, als er auf einigen dieser Blätter die Namensabbreviatur Dbrcq las, die sich mit Sicherheit als die lange vergebens gesuchte Handschrift erwies und zu der sich bald die volle Namensunterschrift unter dem Gutachten der Kommission zur Gestühlsabnahme hinzufand. — Ueber Publikation dieser Akten vgl. Anhang I A. Die Stücke selbst sind unter A 5—42 abgedruckt.



Rehabilitation zum großen Teile wieder zurückgekauft worden sind. Diese Stücke habe ich vermessen, und diese Maße sind eine ganz exakte Grundlage der Rekonstruktion. Die Zugehörigkeit eines Stücks zum Lettner folgt daraus, daß die heute vorgefundenen Stücke mit den Quittungen und Rechnungen des Archivs, zum Teil mit den skizzierten Skulpturen des Entwurfs und den Beschreibungen vor der Zerstörung übereinstimmen. Nur wenn diese Konkordanz vorhanden, ist die Attribution vorzunehmen.

ad 4. Eine exakte Beschreibung des Lettners, die in allen Einzelheiten Aufbau und plastischen Schmuck sicher stellte, fehlt. Ebensowenig sind mir Stiche oder Gemälde, die den Lettner oder die Innenansicht von Ste. Waudru wiedergäben, bekannt. Wichtig sind nur folgende Nachrichten.

Nicolaus de Guyse in Mons Hannoniae Metropolis (1621), Caput LXXV rühmt: «columnarum admirabile artificium, vermiculatis ad effigiem rerum et animalium crustis, fornicis praestantiam, opus quasi tessulis consertum.» Sein Auge, ungeübt in exakter Beobachtung, scheint nur Material für einige elegante Lobpreisungen von Ste. Waudru für seine Chronik gesucht zu haben. Man kann nur aus seinen sicherlich auf Kenntnis des Originals beruhenden Bemerkungen entnehmen, daß Säulen vorhanden und diese mit Schäften geschmückt waren, deren Ornamente Tier- und Gerätformen benutzten.

Das wichtigste literarische Zeugnis ist eine Beschreibung von Ste. Waudru aus einem Manuskript des Archivs von Mons publiziert von Lacroix-Matthieu in den Documents officiels inédits sur l'histoire monumentale et administrative des églises de Ste. Waudru et de St. Germain à Mons. (Publications de la Société des Bibliophiles belges séant à Mons Nr. 13. Mons 1843). Die Herausgeber äußern sich nicht über die Datierung des Stückes und seinen Verfasser. Der Schreiber sagt p. 59: «Ainsy estoient de mon temps qualifiées les chanoinesses de laditte église, à l'an 1632, quant iescrivoy ce déduict etc.» Devillers glaubt, daß hier ein einzelnes Heft des Manuskripts der Annales du Hainaut von François Vinchant, Priester und Protonotar, vorliege, das wegen der darin enthaltenen Beschreibung von Ste. Waudru an das Kapitel gesandt worden und dort nach dem Tode des Verfassers zurückgeblieben sei. Daher habe man es jetzt in den Papieren von Ste. Waudru gefunden.[1] Hieraus folgt 1632 als sichere

---

[1] Nach mündlicher Mitteilung. Vinchant, Annales du Hainaut publiziert in zwei Ausgaben éd. Ruteau und éd. Bibliophiles de Mons Nr. 16 des publications 1848—1853.

Datierung der Beschreibung und Vinchant als vermutlicher Verfasser.[1] Die Beschreibung macht den Eindruck, daß sie vor dem Original entstanden sei. Die Einreihung des Hefts in die «Annales» V hat keine Bedenken, da die Darstellung hier wie dort regestenartig sprunghaft aus gesonderten Abschnitten besteht. Dort findet sich p. 56 f. folgende Beschreibung des Lettners: «Ce doxal est entièrement fabriqué de marbre et albastre, est de trois arçures soustenues de 4 pilliers, chacun desquels est environné dautres 4, le tout de marbre bien élabouré; au-dessus s'abouttent sept statues d'alebastre, assises sur cul-de-lampe.[2] Les quattres représentes les vertus cardinales, qui sont: Justice, Prudence, Force et Tempérance. Les autres trois, les théologales, qui sont: Foy, Espérance et Charité. Entre toutes cestes statues se voyent diverses pièces d'alebastre représentantes l'histoire de la passion de Notre Seigneur Jésus-Christ.[3] Le somet de ce doxal est composé d'un rangé de pilliers alabastrins, couverts d'un capiteau en frise de marbre. Sur le derrier du doxal, regardant le choeur, l'on y void en albastre rélevé la statue de Notre Seigneur, et au-desoub d'icelle une pièce admirable de la résurrection, laquelle a esté de tout temps estimée grandement par les sculpteurs . . . . . Pour retourner à la devanture, se voyent les trois susdites arcures voûtées d'une excellent ouveraige. Celle du milieu serve dentrée au choeur. Au-dessus dicelle se void le jugement dernier magnifiquement besoigné en albastre; et l'arcure du droit costé est l'autel dédié en l'honneur de St-Machaire, patriarche d'Antioche, au-dessus duquel est une magnifique table d'albâde.» Obgleich einiges ungenau beschrieben, anderes übergangen ist (Himmelfahrt und Ausgießung, kleine Reliefs, Schöpfung und Triumph der Religion), bleibt diese Beschreibung neben Entwurf und Vertrag Nonon die wichtigste Grundlage der Rekonstruktion, da sie offenbar vor dem Original selbst geschrieben ist.

In den «Mémoires sur les sculpteurs et architectes des Pays-Bas»

---

[1] Ueber die Persönlichkeit Vinchants berichtet éd. Bibliophiles I, p. VIII ss. Er war geboren 1580 und starb am 20. August 1635.

[2] Die vier Kardinaltugenden standen auf dem vorkragenden Gebälk der Säulen, die drei theologischen Tugenden in Nischen, deren Eckpfeiler von Konsolen (cul-de-lampe) getragen wurden. Man merkt, daß der Verfasser nicht architektonisch scharf zu beobachten versteht.

[3] Man beachte, daß sämtliche andern Skulpturen der Schiffseite erwähnt sind, aber nicht das Waltrudis-Relief. Nur «Passion Christi» wird als Gegenstand der Reliefs genannt.

gibt Ph. Baert, Bibliothekar des Marquis du Chasteler,[1] Notizen über Dubroeucq und zählt p. 538 die Reliefs und Statuen auf: «La décoration en marbre du jubé; sur la face antérieure, il y a sept statues et onze bas-reliefs; les statues sont de grandeur naturelle et représentent les quatre Vertus cardinales et les trois théologales. Les bas-reliefs ont différentes formes et grandeurs; ils représentent: la Cène, la Flagellation, l'Ecce homo, Jésus-Christ condamné par Pilate, le Portement de croix, Ste. Waudru faisant bâtir une église, le Jugement dernier; les autres sujets sont allégoriques. La face postérieure du jubé est ornée de trois statues qui représentent Jésus-Christ, Moïse, David, et de trois bas-reliefs: la Résurrection, l'Ascension, la Descente du Saint-Esprit sur les apôtres.» Reiffenberg äußert sich nicht über die Datierung der «Mémoires». Sie werden wohl auch als Ganzes nicht datierbar sein, da sie allmählich durch Notizensammlung entstanden sind. Die Nachrichten Baerts über den Lettner sind aber mit Sicherheit um das Jahr 1778 zu setzen, da Lacroix[2] in den Régistres capitulaires von Ste. Waudru unter dem 20. Mai 1778 die Notiz gefunden hat, daß an Baert eine Auskunft über den Meister des Lettners nach den Rechnungen von 1545 ff. mit Unterschrift des greffier und Siegel des Kapitels gesandt worden sei. Also sind Baerts Notizen vor Zerstörung des Originals geschrieben, wenn auch wahrscheinlich nicht auf Grund von Autopsie, sondern nach offizieller Auskunft des Kapitels. Für die Benutzung der Baertschen Aufzeichnungen sei hier im allgemeinen bemerkt, daß sie als am Schreibtisch, vermutlich meist ohne Autopsie, entstanden und auf literarischen Nachrichten und schriftlichen Erkundigungen beruhend zu denken sind. Seine Feder war nicht die gewandteste, seine Kritik nicht die schärfste. So kostbar seine Notizen uns heute sind, weil sie vor den Zerstörungen der Revolutionszeit gesammelt wurden, so müssen sie doch recht häufig durch Denkmalsstudien u. a. Quellen berichtigt werden. In unserm Falle scheint jener Bescheid des Kapitels, dem vermutlich eine Beschreibung des Lettners und ein Verzeichnis der Werke Dubroeucqs in Ste. Waudru beilag, seine Quelle gewesen zu sein. Die Auskunft seines Gewährsmannes läßt an Vollständigkeit und Präzision viel zu wünschen übrig. So allein sind wenigstens die

[1] Publiziert nach zwei Manuskripten der Kgl. Bibliothek in Brüssel von Baron de Reiffenberg in Compte rendu des séances de la commission royale d'historie XIV. 1848 p. 39 ff. u. 528 ff.

[2] Recherches sur Dubroeucq p. 12; cf. A 44.

Ungenauigkeiten und Irrtümer zu erklären, die unten im Zusammenhange uns beschäftigen werden.

Die eingehende und zuverlässige Behandlung des Lettners durch Devillers[1] ist endlich immer heranzuziehen, da er sich auch auf Erzählungen alter Leute, die den Lettner noch kannten und seine Zerstörung miterlebten, stützt.

ad 5. Die Gestaltung der Maße des Lettners wird auf S. 29 f. behandelt werden. Hier nur einige Bemerkungen über den Ort, wo der Lettner stand. Grundlegend ist die lichte Weite des Chors gemessen zwischen den beiden Vierungspfeilern = 10 m. Sie gibt die Breite des Lettners auf der Chorseite an. Für Breite und Höhe der Schiffseite gibt folgende Beobachtung einen Anhalt: an den beiden Vierungspfeilern nach Chor und Vierung zu besteht ein Teil der Profile heute nicht aus Naturstein, sondern aus Steinimitation, vielleicht Cement. Man kann den Unterschied leicht durch Klopfen feststellen. Die Imitationssteine hören in einer Höhe von c $7^1/_2$ m auf und reichen seitlich etwa 1 m weit. Hieraus folgt, daß ein Einbau in die Vierungspfeiler sich an dieser Stelle befand, nach dessen Entfernung die Profile wieder ergänzt worden sind, merkwürdigerweise nicht in Haustein, sondern in Imitation. Daraus folgt ferner, daß der hier eingebaute Lettner — denn nur dieser kann in Frage kommen, da sich die fehlenden Profile auf der Vierungsseite finden, wo Chorschranken und Gestühl nicht anstießen — c $7^1/_2$ m hoch war, c 1 m über die Vierungspfeiler übergriff, und daß ungefähr an der Stelle, wo die ergänzten Profile heute aufhören, die Schmalseite des Lettners in den Vierungspfeiler einlief. Also ergibt sich hieraus die Höhe von c $7^1/_2$ m und die Breite der Schiffseite von $10 + 1 + 1$ m = 12 m. Die Tiefe taxierte ich am Ort auf c $4^1/_2$ m.[2]

ad 6. Der genannte Plan ist in dem S. 24 verzeichneten Buche publiziert, planche II avec explication (Tafel IV). Da unter V der Sitz eingezeichnet ist, den Prinzessin Anna-Charlotte von Lothringen in Vertretung der Kaiserin einnahm, und diese im Calendrier du Hainaut für das Jahr 1765 als «abbesse séculière, patronne et protectrice

[1] Mémoire sur Ste. Waudru p. 42 ff.

[2] Keinen Anhalt für die Höhe des Lettners bieten die Haken in den Vierungspfeilern ungefähr in Höhe des oberen Gesimses des alten Lettners; denn nach Aussage des Sakristans sind sie von diesem zum Anhängen von Schmuck an Festtagen selbst eingeschlagen worden, rühren also nicht vom Lettner her.

de l'église et du chapitre de Ste. Waudru» genannt ist, so stammt der Plan aus der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts, also aus der Zeit kurz vor Zerstörung des Lettners.[1] Leider schneidet der Plan mit den Vierungspfeilern ab, sodaß er nur den Grundriß des Lettners zwischen diesen und nicht mehr den der Schiff- und Schmalseiten enthält. Er gibt Sicherheit, daß die Breite der Chorseite = der lichten Entfernung der Vierungspfeiler war, und daß das Gestühl auch an der Lettnerseite herumlief, nur die Tür des Lettners freilassend. Er zeigt, daß und wie eine Treppe zur Bühne hinaufführte. Das Portal ist unrichtig eingetragen. Daß der Plan für die Gesamtdisposition der Chorseite nicht in allen Teilen maßgebend ist, wird bei deren Rekonstruktion behandelt werden. Es ist zu beachten, daß der Zeichner anscheinend nur die Verteilung der Plätze, die Rangordnung im Chor darstellen wollte, und daß ihm die künstlerische Disposition gleichgültig war.

Erklärung der Buchstaben des Planes nach explication a. a. O.:

A Petit autel.
B Maître-autel.
C Escalier qui conduit à l'autel au-dessus de celui A.
D Bancs avec leurs marche-pieds, pour les officiers de la garnison.
E Bancs du chapitre de St. Germain, pour les jours de Te Deum et autres cérémonies publiques.
F Bancs des échevins et assesseurs de la ville de Mons.
G Bancs des officiers du chapitre de Ste. Waudru.
H Pupitres pour le chant.
I Stalles.
L Maçonneries de clôture des formes. — 15 Largeur des arcades.
M Lutrin, son marche-pied et pupitre.
N Escalier du jubé.
O Entrées des Formes.
P Porte du choeur du côté de la grande nef.
Q Pilastres qui soutiennent les voûtes. — 5 Leur largeur.
R Formes destinées aux dames du chapitre.
S Porte d'entrée du côté de la sacristie.
T Balustrades isolées jusqu'à la hauteur de 13 pieds environs, pour le contour du choeur.
V Dais où se place son Altesse Royale Madame.
W Prie-Dieu et chaise pour Mr. le comte d'O-Gara.

[1] a. a. O., p. 112 note 1.

X Prie-Dieu pour Madame de Lenoncourt.
Y Prie-Dieu pour Madame de Ferarie.
Z Coussin pour s'asseoir.

Auf Grundlage dieser Materialien ist die Gestalt des verlorenen Lettners zeichnerisch wieder herzustellen. Erst wenn die Zeichnungen vorliegen, scheint mir diese Aufgabe gelöst, da die Beschreibung allein für die formale Gestaltung unzureichend ist. Die Rekonstruktion wird Schiffseite, Schmalseite, Chorseite und Grundriß behandeln.

Zuerst ist die Frage nach den Maßen zu beantworten. Der Vertrag Nonon enthält keine Maßangaben. Der Entwurf trägt keinen Maßstab. Es dürfte c 1 : 25 sein. Meine Zeichnungen sind im Maßstab 1 : 20 ausgeführt und 1 : 50 reproduziert. Sie wurden von einem Fachzeichner umgezeichnet. Folgende Maße sind erhalten oder lassen sich rekonstruieren:

Höhe des Lettners c $7^1/_2$ m.
Breite Chorseite 10 m, Schiffseite c 12 m, Schmalseite c 3.60 m.
Tiefe c $4^1/_2$ m.[1]

Die Maße der erhaltenen Skulpturen sind folgende:

Theologische Tugenden c 1.60 m.
Kardinaltugenden c 1.70 m.
Reliefs unter Balustrade breit c 115, hoch c 70 cm.
Rundreliefs Durchmesser c 110 cm.
Mittlerer Fries = Höhe der kleinen Reliefs c 35 cm.
Kreuztragung c 170 hoch, 130 cm breit.
Geißelung c 170 hoch, 130 cm breit.
Auferstehung c 185 hoch, c 250 cm breit.
Ausgießung und Himmelfahrt c 95 hoch, c 90 cm breit.
Salvator c 165 cm hoch.
Moses und David c 80 cm hoch.
10 kleine Reliefs c 35 hoch; 4 zu 100 : 35. 6 zu 120 : 35.
Waltrudisrelief hoch 70 + 50 = 120, breit 110.

Es ist zu beachten, daß die Reliefs aus ihrem Rahmen oft ohne Sorgfalt herausgerissen und beschädigt wurden. Infolgedessen sind die Ränder meist verstümmelt, sodaß die Maße einen Spielraum von c 5—20 cm nach Größe des Stückes gestatten. Nur zwei kleine Reliefs

---

[1] Vgl. oben S. 27.

sind erheblich verstümmelt: Judaskuß und Christus nimmt sein Gewand. Beide sind fälschlich in ein Stück verbunden als Predelle des Altars der zehnten Chorkapelle. Von ersterem (34 : 105) ist die Komposition intakt, von letzterem ist nur wenig mehr als die Hälfte (34 : 70) erhalten, die jedoch in Verbindung mit der Aussage der Akten die Komposition sicher stellt.

Zur Probe kann man diese sicheren Maße mit dem Entwurf vergleichen. Nimmt man die Durchschnittshöhe der Statuen (165 cm) in den Zirkel, so kann man sie 7 mal auf der Breite, 4 $^1/_2$ mal auf der Höhe abtragen, was eine Breite von 11,55 m und Höhe von 7,40 m für den Entwurf ergibt. Also fast übereinstimmend. Durch Messung kann man sich überzeugen, daß alle Säulen die gleiche Höhe haben oben wie unten. Nun sind die oberen gleich der Nischenhöhe, deren Statuen c 160 cm hoch sind. Daraus folgt eine Säulenhöhe von c 180 cm, zugleich Nischenhöhe. Ferner lehrt die Messung des Entwurfs, daß die drei horizontalen Glieder, Tragsäulen (ohne Postamente), Bogenteil, Brüstung ungefähr gleich hoch sind bei Ausschluß der Friese. Für den mittleren Fries ist nun 35 cm gesichert, die Messung ergiebt für den obersten und untern Gleichheit und etwa $^3/_5$ des mittleren ohne Gesimse gemessen = c 21 cm. Die Postamente sind c $^5/_7$ der Säulenhöhe, also c 128 cm hoch. Andere Maße erhält man durch Vergleichung oder Berechnung. So ist die Breite der drei Joche = dem 3. Teil der Breite des Lettners, abzüglich der halben Pfeilerbreiten beiderseits. Daraus ergeben sich die Bogenspannungen, die bei reinem Rundbogen wiederum die Höhe des mittleren horizontalen Teils = der halben Jochbreite bestimmen. Noch eine Maßprobe: die Beobachtung zeigt, daß Rundbogen, Kardinaltugenden, Reliefs der Kreuztragung und Geißelung ungefähr dieselbe Höhe haben. Man vergleiche obige Maße Kardinaltugend 170, Reliefs 170, Bogenhöhe: in der Rekonstruktion 175 cm. In die Lünetten der Rundbogen müssen nun die Rundreliefs als Füllungen eingefügt werden. Der Entwurf zeigt, daß sie von einem breiten Rahmen umgeben waren. Wie groß ist der Durchmesser dieser Reliefs? c 110, also der Rahmen = 175 — 110 durch 2 dividiert = c 30 cm. So greift wie in einer geschlossenen Kette Glied in Glied, und die Maße tragen und bedingen sich gegenseitig. Dadurch gewinnt man einen ganz sichern Boden, auf dem die Rekonstruktion sich erheben kann. Die Maße bedingen wiederum die Verhältnisse des Lettners, auf denen ästhetisch die Wirkung der Architektur beruht.

Schiffseite.[1]

Grundlage war der Entwurf und Vertrag Nonon (Tafel II, Anhang I A 3). Als Höhe ergab sich beim Aufbau 7,75 m, als Breite 11,90 m. Durch Dreiteilung der Breite entstanden die drei vertikalen Kompartimente. Darauf wurden die Pfeiler mit ihren Pilastervorlagen eingetragen. Die horizontalen Glieder wurden so hergestellt, daß die drei oberen (Brüstung, Bogenglied, Tragsäulen) ungefähr gleich hoch = Säulenhöhe = c 180 gebildet wurden mit Ausschluß der Friese; von diesen erhielt der mittelste ohne Gesimse 35, der oberste und das Gebälkstück über den Tragsäulen ohne Gesimse 21 cm Höhe. Das Postamentglied wurde = $^5/_7$ Säulenhöhe = c 128 angesetzt. Darauf wurden die Tragsäulen unten, sowie die Ganz- und Viertelssäulen oben eingetragen. Die drei Rundbogen spannten sich zwischen den Pfeilern des mittleren Horizontalgliedes, und in sie hinein fügten sich die Medaillons für die Rundreliefs von 110 im Durchmesser, einen breiten Rand übrig lassend. Die beiden Nischen der seitlichen Kompartimente und die Aussparung zum Einsatz der vorkragenden Mittelnische ergaben sich durch Antragung der seitlichen Relieffelder von c 120 mit Berücksichtigung der Rahmen. Die Höhengliederung der Brüstungswand, bezw. die Höhe der Balustraden, wurde durch Einzeichnung der Reliefhöhe + Rahmenbogen = c 100 festgelegt. Die Balustraden wurden sodann nach dem Plan als Pfeilerarkaden eingetragen, deren Pilastern mit fünf Halb- und zwei Viertelsäulchen geschmückt und die Seitennischen ausgeführt. Die Mittelnische (Tafel III und IV) greift im geometrischen Aufriß über die Seitenreliefs über, da ihre vorderen Pfeiler je zwei Vorder- und eine Seitensäulen enthalten, sie also um diese breiter zu bilden ist bei gleicher Nischenbreite. Die übrige Gestaltung der Mittelnische geht aus Grundriß und Seitenriß auf Tafel IV hervor. Innen in dem Raum, der durch Vorkragen der Nische entsteht, befindet sich ein Altar. Konsolen und Hauptgesimse vervollständigen den Aufbau der Schiffseite. Von der Eintragung der Ornamente und Detailgesimse wurde Abstand genommen, um die Zeichnung nicht zwecklos zu überlasten. Unmaßgeblich wurden sodann noch die beiden Altäre und die Wandfüllungen darüber unter dem Lettner, sowie das Portal der Mitte skizziert im engen Anschluß an den Entwurf. Dubroeucq hat die Füllungen beider Seiten zur Wahl verschieden gebildet. Welche ausgeführt wurde, ob eine abweichende später gewählt wurde, ist nicht zu sagen.

[1] Vgl. Tafel III.

In diesen architektonischen Rahmen wurden die Skulpturen verteilt. Die vier verkröpften Gebälkstücke über den vordersten Begleitsäulen der Tragpfeiler sind die Sockel für die vier Kardinaltugenden, die vor den Pilastern zwischen den Bogen und an den Ecken ihren Platz fanden. Reihenfolge von links nach rechts Stärke, Mäßigung, Gerechtigkeit, Klugheit. Die drei oberen Nischen nahmen die drei theologischen Tugenden auf: Glaube, Liebe, Hoffnung, in dieser Folge. Die drei Medaillons der Lünetten zeigen in der Mitte das Jüngste Gericht, zu beiden Seiten Schöpfung und Triumph der Religion. Die sechs Felder unter den Balustraden haben die Gestalt des liegenden Rechtecks 120 : 100. In sie ist noch der einrahmende Bogen einzufügen, nachdem sie die Reliefs aufgenommen haben. Von diesen sechs Reliefs der Schiffseite sind nur zwei auf uns gekommen, Ecce homo und Verurteilung. Sie sind links und rechts von der Mittelnische einzufügen. Die übrigen vier Felder zeigten Darstellungen aus der Passion Christi. Sie sind verloren. Das Abendmahlrelief reihe ich der linken Schmalseite ein. In den Wandfüllungen über den Altären unterm Lettner sollen Statuen von Propheten und Heiligen gestanden haben. Sichere Kunde fehlt. Devillers will noch in seiner Jugend Prophetenstatuen gesehen haben, die heute verloren sind.

Begründung.

Die Grundlage dieser Rekonstruktion bilden die obengenannten Materialien und die Maße. Nur die Konkordanz der obigen sechs Gruppen ist unbedingt beweisend. Sie sind in allen Fällen nachgeprüft worden. Es ergeben sich eine Anzahl kritischer Fragen.

Obgleich Entwurf und Vertrag Nonon, in den beiden gemeinsamen Rahmenteilen genau übereinstimmen, so lehren doch die erhaltenen Skulpturen und Beschreibungen, daß Dubroeucq in einigen Punkten von dem Entwurf abgewichen ist. Die Hauptabweichung besteht darin, daß er statt der Reliefelder vom Format des stehenden Rechtecks mit der Geschichte der ersten Menschen, solche in liegendem Rechteck mit Szenen aus der Passion Christi wählte. Dies wird bewiesen, durch Format und Inhalt der erhaltenen Reliefs: Abendmahl, Ecce homo, Verurteilung, durch die Beschreibungen Vinchant und Baert und durch Anhang I, A 25—27. Dort heißt es: «A maistre Jacques du Broecq pour la fachon des deux grandes histourettes plattes du doxal du costet vers la nef (25) la somme vint et cincq florins Karolus d'or pour l'une des deux du milieu du docsal devers la nef qui est là où Pillatte lave ses mains (26)» et la même somme pour «une des quatre qui est là où Pilate remontre Crist aux iuis et dit Ecce homo (27)». Vinchant spricht von «diverses pièces d'alebastre représentantes l'histoire de la passion de Notre Seigneur Jésus-Christ». Baert nennt in seiner historischen Aufzählung der Gegenstände alle Formate

durcheinander und auch die erhaltenen drei: Abendmahl, Ecce homo, Verurteilung. Die Gegenstände der übrigen Reliefs nennt er leider nicht, da Geißelung und Kreuztragung den Schmalseiten, Jüngstes Gericht der Mittellünette, das Waltrudisrelief gar nicht dem Lettner gehören. Er bemerkt nur nichtssagend, «die übrigen Gegenstände sind allegorisch». Ferner findet sich bei Baert die bestimmte Angabe, der Lettner (außer der Chorseite, die besonders beschrieben wird) sei mit elf Reliefs und sieben Statuen geschmückt. Letztere Zahl bestätigt das Sichere, erstere ist im Verein mit der Aufzählung der dargestellten Gegenstände ein Element der Kritik. Wäre nämlich diese Angabe vor dem Lettner geschrieben und richtig, so blieben unter den Balustraden der Schiff- und Schmalseiten zusammen sechs Reliefs; denn drei Rundreliefs und je ein großes Relief an jeder Schmalseite sind gesichert. Daraus folgte, daß an der Schmalseite unter der Balustrade kein Relief gewesen wäre, sondern nur ein großes, weil sonst acht bezw. dreizehn Reliefs sich ergeben müßten. Wie soll nun die Schmalseite gestaltet sein, wenn man ihr das Relief unter der Balustrade nimmt? Es liegt hier eine dunkle und schwer lösbare Stelle in Baerts Beschreibung vor, die mit den übrigen Dokumenten nicht leicht zu vereinen ist. In der Auskunft des Kapitels an Baert waren vermutlich die Zahlen elf und sieben angegeben und die beiden Rundreliefs, Schöpfung und Triumph der Religion nicht genannt. Baert erwähnt deshalb nur das Jüngste Gericht. Daher ergaben sich für ihn acht Reliefs unter den Balustraden, zwei große an den Schmalseiten und das Jüngste Gericht = elf Reliefs. Bei dieser Erklärung besteht nur die Schwierigkeit, daß Baert noch das Waltrudisrelief hier nennt, das ich ausscheide, und für ihn sich also die Zahl zwölf ergeben müßte. Diese Unstimmigkeit ist nur dadurch zu erklären, daß Baert den Lettner nicht selbst gesehen hat, nur nach Auskunft des Kapitels schreibt und diese Auskunft nicht ganz richtig war. Noch eine Möglichkeit der Deutung gibt es, die allerdings eine andere Schwierigkeit herbeiführt. Streicht man die Reliefs unter der Balustrade auf den Schmalseiten, so erhält man sechs + drei + zwei = elf Reliefs. Wer dies behaupten will, muß sich zuvor darüber äußern, wie er das obere Feld der Schmalseite zu füllen gedenkt. Außerdem kennt Baert doch nur ein Rundrelief. Also bleibt eine Diskordanz.

Im Antependium des Magdalenenaltars ist eine Grablegung eingefügt erhalten, im Format mit unsern drei Reliefs übereinstimmend. Es ist sehr wahrscheinlich, daß ein Relief dieses Gegenstandes zum Lettner gehörte, aber der Stil des erhaltenen macht die Attribution dieses Stückes unmöglich. Also bleiben nur gesichert für die Schiffseite Mitte Ecce homo und Verurteilung.

Eine zweite Abweichung des Entwurfs besteht darin, daß die Lünettenmedaillons Wappenfüllungen zeigen, die in der Ausführung durch die genannten drei Rundreliefs ersetzt wurden. Endlich sind die sieben skizzierten Statuen des Entwurfs im Stil abweichend von den ausgeführten. Zur Attribution der drei Rundreliefs berechtigt der Entwurf nicht, die Rechnungen für sie fehlen, da sie vermutlich vor 1545 geliefert wurden. Der Vertrag Nonon spricht schon von «troix ronds de histoires». Die Zugehörigkeit beweist die Beschreibung Vinchant: «Au-dessus dicelle (arcure du milieu) se void le jugement dernier; l'arcure du droit costé est l'autel

de St.-Machaire, au-dessus duquel est une magnifique table d'albâde». Auch Baert erwähnt das Jüngste Gericht. Hinzu kommt, daß die Maße der drei Rundreliefs unter sich, mit dem gesicherten Jüngsten Gericht und mit den Maßen des Entwurfs übereinstimmen.

Ueber Zugehörigkeit und Standort der theologischen und der Kardinaltugenden stimmen alle Zeugen in ihren Aussagen überein. Ein Grund kommt hinzu: auch ohne Nachricht über den Standort, können die Figuren nur so verteilt gewesen sein, da ihre Komposition allein diese Verteilung zuläßt. Von den Kardinaltugenden sind Mäßigung und Gerechtigkeit karyatidenartig in Frontstellung gegeben; doch wendet diese den Kopf leicht nach rechts, jene leicht nach links. Stärke und Klugheit sind deutlich nach links und rechts komponiert. Ebenso ist die Liebe als vertikaler Mittelpfeiler gebildet. Als Gegenstücke richten Glauben und Hoffnung ihre Aktionen nach der Mitte.

Für die Gestaltung der Postamente, Friese, Alabastereinsätze in Gesimsen, Bogen und Rahmen, für die Zwickelfüllungen der großen und kleinen Bogen, für die Pilasterbildung des mittleren und des oberen Geschosses mit den verkröpften Ganz- und Viertelssäulen, endlich für die Nischen und Balustraden sind der Vertrag Nonon und der Entwurf in ihrer Uebereinstimmung beweisend. Man vergleiche diese im Einzelnen (Tafel II und A 3). Höchstens bei den Balustraden könnte ein Zweifel sein, doch spricht der Vertrag Nonon zu deutlich von «colombes de marbre servantes de clères voyes furnies de petittes archures contre lesquelles se metteront les petittes ballustres d'allebastre». Man vergleiche, wie genau der Entwurf damit stimmt und lese, was Vinchant als ungeübter Beschreiber von Kunstwerken sagt: «le somet de ce doxal est composé d'un rangé de pilliers alabastrins, couverts d'un capiteau en frise de marbre».

Die Gestaltung der Säulen stützt der Entwurf und die wenigen Bemerkungen des Vertrags Nonon, da die Beschreibungen (vgl. oben ad 4 Guyse) nicht detailliert genug sind. Ein im Keller von Ste. Waudru (unter der Sakristei) erhaltenes Säulenfragment kann doch nicht zum Lettner gehören (wie ich zuerst glaubte), obgleich es in dem ornamentierten unteren und kannelierten oberen Schaft genau mit den Säulen des Entwurfs übereinstimmt, denn es hat nur 30 + 60 cm Höhe im Fragment, sodaß das vollständige Stück 100—120 cm hoch gewesen sein wird. Die Säulen des Lettners müssen aber ca. 180 cm hoch und sehr schlank gewesen sein. Wenn also auch nicht zum Lettner gehörend, so ist jedoch jenes erhaltene Säulenfragment, vielleicht aus der Werkstatt Dubroeucqs und von einem Altar oder einer Chorschranke stammend, ein Wahrscheinlichkeitsmoment mehr, daß die Lettnersäulen ebenso gebildet waren. Wie Dubroeucqs Werkstatt Säulen arbeitete zeigen auch die vollständig erhaltenen Säulen des Magdalenenaltars (Tafel XXXV). Doch sind diese nur ca. 140 cm hoch und viel gedrungener und plumper als die schlanken geistreichen Ziersäulen des Lettners, welche die Sprache französischer Grazie dieser Zeit reden im Gegensatze zu jenen, welche fast vlamischen Charakter in sich tragen.

Das Format der Brüstungsreliefs, besonders der der Chorseite, könnte wohl Bedenken erwecken, ob Dubroeucq den Flachbogen des Entwurfs und des Vertrags Nonon nicht in der späteren Ausführung gestrichen und

durch einfach viereckige profilierte Rahmen ersetzt hat, wie sie St. Germain-Mons, Tournai, Herzogenbusch übereinstimmend zeigen. Hat er doch gegen Entwurf und Vertrag auch später das Feld selbst verändert. Obgleich es sehr wohl möglich ist, kann der rekonstruierende Historiker diesen Schritt doch nicht tun, da die Beschreibungen nichts darüber sagen, und Entwurf und Vertrag den Flachbogen vorschreiben.

Die Gewölbegestaltung ruht auf der Interpretation des Vertrags Nonon und des Entwurfs in ihrer Konkordanz. Die Beschreibungen äußern sich nicht darüber, und Reste sind nicht vorhanden. Der Entwurf zeigt drei Tonnen, die sich nach vorn im rundbogigen Querschnitt öffnen und hinten drei runde Lünetten umschließen. Im Vertrag Nonon heißt es: «Troix ronds de histoires (Halbrunde, Lünetten) qui se debveront asseoir dessus ledit corps, et soubz les premières et grandes vaulsures. Les ronds (Laibungen. Tonnen) desdites troix grandes vaulsures et celle dudit portal pardedens le cuer». Und später: «troix ronds (Lünetten), archures (Tonnen) et molures (Randbögen) des quattre grandes vaulsures.» Hieraus folgt erstens, daß der Lettner mit drei Tonnen eingewölbt war, zweitens, daß der Durchgang zwischen den beiden Portalen mit einer Tonne gewölbt war (der vierten genannten) und drittens, daß der Entwurf die Gestaltung der späteren Ausführung zeigt. Damit ist die Möglichkeit eines Kreuzgewölbes für die Ausführung abgelehnt, die nach dem Muster des Lettners von Herzogenbusch (jetzt London, Victoria and Albert Museum) von kompetenter Seite behauptet wurde und von grundlegender Bedeutung für die Gestaltung der Schmalseite[1] gewesen wäre.

Zu erwägen ist auch die Widerlagerung, die bei der Tonne mit Rücksicht auf den starken Seitenschub besonders stark sein muß. Die mittleren Pfeiler sind nicht bedroht, da der Seitenschub beiderseitig aufgehoben ist, wohl aber die Eckpfeiler und Seitenarchitrave. Sie sind zweifellos zu schwach, um den Schub der halben Tonne zu widerlagern; doch ist die Gesamtkonstruktion dadurch in sich fest verankert, daß auf der Schmalseite zwischen unterem und mittlerem Architrav ein schweres Relief beide fest verbindet, dieses nebst dem starken mittleren Architrav fest in die anstoßende Mauer des massiven Hinterbaus eingefügt und mit dem mittleren Architrav der Vorderseite zu einem widerstandsfähigen Ganzen verbunden ist. Auch sind die Dimensionen des Baues so kleine, daß konstruktiv ein Bedenken gegen die Marmortonne unbegründet erscheint. Von den wenigen erhaltenen Renaissancelettnern zeigt der Lettner von Tournai auch die Tonne. Dort ist die Widerlagerung eine bessere, allerdings dadurch die Gesamtwirkung etwas plump. Der Lettner von St. Germain (Tafel XXXI) zeigte dieselbe Disposition, wie unser Lettner. Das gestattet einen Rückschluß, weil St. Germain nach dem Vorbilde von Ste. Waudru erbaut war und diesen in vielen Punkten nachahmte. Also stützen sich beide gegenseitig in ihren Dispositionen. (Vgl. «Item, trois arches de marbre etc.» im Vertrag Hackart. Anhang I B 12).

Die Schiffseite war sehr reich ornamentiert. Die Rechnungen nennen

---

[1] Ein sicherer Beweis für die Tonne liegt auch darin, daß der Vertrag Nonon keine Bogenrahmen für die Schmalseite in seiner erschöpfenden Aufzählung aller Glieder aufführt.



die menues tailles d'albastre neben den pierres d'albastre. Der mittlere Hauptarchitrav war hier ornamental, auf Schmal- und Chorseite dagegen mit kleinen szenischen Reliefs gefüllt. Ornamente befanden sich außerdem an allen Flächen der Postamente, an dem unteren Teil aller Säulenschäfte, dem oberen und unteren Fries und den Gebälkstücken der Tragpfeiler, in den Bogenzwickeln, den dreieckigen Lünettenfeldern, den kleinen Zwickeln der Nischenbogen und der Flachbogen, welche die Reliefs umrahmten. Alle Hauptgesimse, grade wie runde, waren zur Belebung mit einem Alabastereierstab verziert. Eine sichere Rekonstruktion aller dieser Ornamente ist indessen unmöglich, da irgend welche Reste heute nicht mehr vorhanden sind.[1]

Schmalseite.[2]

Sie ist im engen Anschluß an die Schiffseite gebildet. Gesamthöhe und Höhe der horizontalen Abteilungen sind durch diese bestimmt. Der Eckpfeiler mit den Ziersäulen und die gesamte Profilierung gibt die Seitensicht der Schiffseite wieder. Die Friese sind durchgezogen. Es entstehen zwei vertikale Kompartimente. Die Breite des ersten ist bestimmt durch die Breite des großen Reliefs (hier Geißelung ca. 130 cm). Die Begrenzung rechts ist durch den Eckpfeiler der Schiffseite gegeben, der linke Pfeiler ist diesem gleich gebildet. So entstehen zwei große Felder. Das untere enthält das Geißelungsrelief. Das obere ist analog der Schiffseite mit Balustrade und darunterliegendem Relief (Abend-

---

[1] Meine Bemühungen, Reste dieser Ornamente zu finden, sind erfolglos gewesen. In Mons wurde mir versichert, die Regierung habe einst Ornamentstücke vom Lettner für ca. 10000 Frcs. erworben. Ich habe selbst das Musée Cinquantenaire und den Speicher und Keller von Porte de Hal durchsucht und nichts gefunden. Herr Destrée vom Musée Cinquantenaire hatte die Güte, die einschlägigen Einträge in der Direction des Beaux Arts und des Musée des antiquités durchsehen zu lassen — ohne Erfolg. In der 6. Seitenkapelle links in Ste. Waudru sind zwei Ornamentstücke als Predelle arrangiert. Sie passen jedoch im Stil nicht zum Lettner, sind später und scheinen von den Chor- oder Kapellenschranken herzurühren. In St. Nicolas-en-Havré in Mons sind in der Schranke von Chorkapelle fünf rechts (Chapelle Ste. Barbe) Ornamentstücke verwendet, die in Maßen, Material und Stil zum Lettner gehören könnten. Nach Hachez (Mémoire de cette église, Mons 1859, p. 13, 14, 44) waren in der am 15. Januar 1664 verbrannten damaligen Kirche Gestühl und Lettner aus dem XV. Jahrhundert, 1540 wurde die Sakramentskapelle, zwischen 1550 und 1594 die Matthias- und Johanneskapelle ausgebaut, 1644 nach einer Résolution des mambours eine Chorschranke à la carolle du fond errichtet. Die Jahreszahl 1779 an der Barbarakapelle bezieht sich sicherlich auf die Neuerrichtung der Schranke nach dem Brande. Möglich, daß ein Rest jener alten Dekorationen verwendet wurde. Wenn auch eine Attribution der genannten Ornamentstücke an den Lettner von Ste. Waudru ohne sichere Kunde unmöglich ist, so ist doch zuzugeben, daß sie aus der Zeit (spätestens Anfang XVII. Jhrdt.) und gute Beispiele der lokalen Ornamentik von Mons sind.

[2] Vgl. Taf. IV. Gezeichnet ist die linke Schmalseite. Die rechte ist entsprechend im Gegensinne gestaltet zu denken.

mahl) mit Rahmenbogen gegliedert. Oberer und unterer Fries sind ornamental gefüllt, der mittlere zeigt ein szenisches Relief, den Judaskuß. Die Breite des zweiten vertikalen Kompartiments ist bestimmt durch die Breite des Friesreliefs «Oelberg». Die übrigen Felder sind gleichgiltig durch Marmorplatten verkleidet zu denken, wie dies beim Lettner von Tournai heute noch der Fall ist. Die Horizontalteilung ist entsprechend dem ersten Kompartiment durchgezogen. Hinter der obersten horizontalen Abteilung befand sich die Treppenmündung.

Die Reliefs der rechten Schmalseite in gleicher Anordnung sind: Kreuztragung (unteres Feld), Grablegung (?) (unter der Balustrade), Vorbereitung zur Kreuztragung und Kreuzannagelung (Fries).

Begründung.

Die Rekonstruktion der Schmalseiten ist bedingt durch die Einwölbung des Lettners, und diese wiederum beruht auf der Interpretation der oben angeführten Stelle des Vertrags Nonon in Uebereinstimmung mit dem Entwurf. Bei Annahme eines Kreuzgewölbes träte an Stelle des unteren Feldes ein Rundbogen, der wegen des rechteckigen Gewölbegrundrisses stark gestelzt sein müßte. Bei Annahme der Tonne entstehen zwei etwa gleichgroße Felder horizontal begrenzt durch die drei Friese. Da das Kreuzgewölbe abgelehnt und die Tonne als gesichert oben nachgewiesen worden ist, so ist damit auch die Rekonstruktion der Schmalseite als gesichert anzusehen.

Als Stütze der Rekonstruktion der Schmalseite sei ferner auf den Letther von Tournai verwiesen, dessen Schmalseite genau die gleiche Disposition zeigt. Er ist in seiner Komposition von unserm Lettner abhängig. Man vergleiche ferner die Dispositionen des Lettners von St. Germain in Mons (Kontrakt von 1575, Tafel XXXII), welche die Abhängigkeit vom Nachbar deutlich zur Schau tragen. Sie stützen durch Rückschluß auch ihr Vorbild in Ste. Waudru.

Der Schmalseite nur ein Kompartiment zu geben und den linken bezw. rechten Begrenzungspfeiler desselben unmittelbar in den Vierungspfeiler einzufügen, ist unmöglich, da die bestimmte Aussage der Akten (A 13, 14) der Schmalseite zwei kleine Reliefs zuweist, deren Unterbringung in einem Kompartiment ihrer Maße wegen unmöglich ist.

Für die Verteilung der Skulpturen enthalten die Akten folgende grundlegende Angaben: das Relief der Geißelung «est posée au retour[1] du docsal vers l'otel St.-Blase» (A 10). Kreuztragung «va au retour du docsal vers l'otel St.-Marcou» (A 9). Das Relief «Crist priant au Jardin des Olives

[1] Retour bedeutet zurückgehende Seite, Schmalseite, was mit Sicherheit aus A 8 folgt, wo von deux retours du docsal die Rede ist. Auch in den Gestühlsverträgen von Ste. Waudru und St. Germain (Anhang I B) wird retour in der Bedeutung «Schmalseite» gebraucht. Anders Vertrag Hackart, wo retour etwa zurücktretende Einfassung bedeutet.

va au retour vers l'otel St. Blaze» (A 13). «Comment Judas treyt Nostre-Seigneur contre le retour vers l'ostel St.-Blaize» (A' 14). Und ferner: «où on attache Crist à la crois va au bout du docsal vers le puis» (A 24). Der Altar des hl. Blasius befand sich im linken Querschiffsarm, später Altar des gegeißelten Jesus, und derjenige des hl. Marcoul im rechten Querschiffsarm, später Altar der Gnadenmutter Maria.[1] Der Brunnen scheint sich im rechten Querschiffsarm befunden zu haben und gehörte damals zur Kirchenausstattung.[2] Hieraus folgt, daß der linken Schmalseite das große Relief der Geißelung, nebst den kleinen, Oelberg und Judaskuß gehört, letztere historisch geordnet von links nach rechts gemäß der durchgehenden Anordnung der Geschichten. Für die rechte Schmalseite ist ganz sicher nur die große Kreuztragung. Auf Grund der Angabe, die Kreuzanheftung befinde sich am Ende des Lettners nach dem Brunnen zu, wurde diesem Relief sein Platz im hinteren Kompartiment angewiesen. Die Analogie fordert noch ein zweites kleines Relief im vorderen Teil in Uebereinstimmung mit der Zahl der erhaltenen und aktenmäßig beglaubigten (10) Reliefs. Also erhält die rechte Schmalseite noch die «Vorbereitung zur Kreuztragung», obgleich in A 22 die zu erwartende Bestimmung vers l'otel St.-Marcoul oder vers le puis fehlt.

Die Füllung des oberen Feldes ist durch kein Beweisstück gesichert. Sie wurde nach Analogie der sechs Reliefkompartimente der Schiffseite mit Balustrade und Relief rekonstruiert. Ferner ist ohne Stütze die Attribution des erhaltenen Abendmahlreliefs, als historisch erste Geschichte, an die linke Schmalseite. Die rechte hat vielleicht eine Grablegung geschmückt, doch ist kein Anhalt vorhanden. Das Fehlen einiger wichtiger Reliefs führt hier zu Unsicherheiten.

Hier ist der Ort, die Gründe anzuführen, weshalb das Waltrudisrelief aus den Lettnerskulpturen auszuscheiden ist. Baert[3] nennt als zum Lettner gehörig: Ste Waudru faisant bâtir une église. Nimmt man an, es gehöre zum Lettner, und versucht es einzuordnen, so ergibt sich, daß das Relief nach Inhalt und Maßen nicht zum Lettner paßt. Es gibt kein Feld, in das es sich fügte. Die Maße des Reliefs sind $70 + 50 = 120$ hoch, 110 breit. Das einzige diskutierbare Feld wäre das unter der Balustrade. Maß 120 breit : 100 hoch, mit Rahmen! Also unmöglich. Man nehme dem oberen Felde der Schmalseite die Balustrade: dann ist es 170 hoch, 120 breit. Auch hier macht die Höhe Schwierigkeiten. Der Ausfall der Balustrade ist mit Rücksicht auf die Komposition unmöglich. Außerdem wäre dann noch ein gleichgroßes Gegenstück auf der andern Schmalseite, die doch als analog aufgebaut zu denken ist, erforderlich. Dieses fehlt. Und ein ästhetischer Grund: es entstehen zwei etwa gleich große Felder, gleichmäßig mit zwei großen Reliefs gefüllt übereinander. Man versuche,

---

[1] Vgl. Devillers, Mémoire p. 67 f. Der hl. Marcoul war patron des merciers et toiliers.

[2] Vgl. den Brunnen im rechten Seitenschiff des Straßburger Münsters auf dem Brunnschen Stich.

[3] A. a. O., p. 538. — Tafel XXVI. — Vgl. ad. 4. Baert folgen ohne Kritik: Le Mayeur-Delmotte, Gloire Belgique, p. 114 ff.; Mathieu, Biographie montoise, p. 124 ff.; Devillers, Mémoire, p. 45.

sie zu zeichnen. Sie wirkten sehr eintönig und ständen dekorativ im Widerspruch zur Schiffseite. Der Stil des Reliefs wäre kein Hindernis. Daß die Akten schweigen, ist nicht entscheidend, da das Relief vor 1545 geliefert sein könnte. Daß Vinchant es gar nicht und als Gegenstand der Reliefs nur die Passion Christi erwähnt, wiegt schon schwerer. Entscheidend sind die Maße, der Inhalt und der ästhetische Grund. Das Waltrudisrelief gehört nicht zum Lettner. Baert hat geirrt.

Chorseite.[1]

Das mittlere und Hauptkompartiment ist in den allgemeinen und einzelnen Maßen eine Kopie des mittleren Kompartiments der Schiffseite nach dem Entwurf. Die Abweichungen sind folgende. Die Nische ist gleich den Seitennischen, nicht gleich der Mittelnische gebildet. Die Relieffelder zu beiden Seiten sind fast quadratisch und größer als diejenigen gleichen Orts der Schiffseite. Der Hauptfries zeigt nur in der Mitte Ornament, an den Seiten Reliefs. Das Lünettenglied wird in seiner ganzen Höhe und in fast ganzer Breite von einem großen Relief gefüllt, das direkt auf dem oberen Portalgesims aufsitzt. Die Seitenkompartimente, schmaler und zum größeren Teil vom Gestühl verdeckt, haben nur zwei horizontale Glieder, Balustrade und Reliefffries. Vertikal teilt ein Pfeiler als Hintergrund einer Statuette in zwei Kompartimente. Das darunterliegende rechteckige Feld ist indifferent mit einer Marmorplatte verkleidet und zum Teil von den Krönungen des Gestühls verdeckt zu denken.

Die Mittelnische enthält die Statue des Salvator mundi, den rechts und links an den Pfeilern der Seitenkompartimente David und Moses umgeben. Himmelfahrt und Ausgießung des heiligen Geistes flankieren den Salvator, und beherrschend füllt das Feld darunter das große Auferstehungsrelief. Die drei Friese sind in der Mitte dieselben, wie die der Schiffseite. Oberer und unterer sind ebenso ornamental geziert zu denken, der mittlere dagegen, in den Seitenkompartimenten höher gerückt, zeigt szenische Reliefs, wie die Schmalseiten, in der Mitte-Passion (Christus vor Kaiphas, Christus nimmt sein Gewand) an den Seiten Apostelgeschichte (Noli me tangere und der ungläubige Thomas, Auslosung Mathäi und Tod des Ananias). Das Gestühl wurde nach der Rekonstruktion unter III, 1 schematisch eingetragen, um das Ineinanderwirken von Lettner und Gestühl klarzustellen.

---

[1] Vgl. Tafel V.

Begründung.

Der Entwurf ist in analoger Uebertragung zu verwenden. Vinchant nennt in seiner Beschreibung nur Salvator und Auferstehung. Baert und Devillers zählen nur die Stücke auf ohne Rücksicht auf deren Anordnung. Rekonstruktiv grundlegend sind die Aussagen der Akten. Das Auferstehungsrelief «va deseure la porte du docsal par-devers le ceur» (A 31, 32). Himmelfahrt und Ausgießung finden ihren Standort nach übereinstimmender Aussage von Rechnung und Quittung «vers le cuer deseulre le grande histoire de la Résurrection à deulx costez» (A 34, 35). Von Salvator, David und Moses heißt es nur, sie seien «pardedens le coer» (A 37, 38). Ergänzend berichtet Vinchant, es befände sich «au-desoub de la statue de Notre Seigneur une pièce admirable de la résurrection.» Dies ergänzt der Vertrag Nonon dahin, daß «à l'endroit de laditte chayère par dedens le cuer y auera deux pilliers de marbre noir semblables aux premiers, qui serviront pour recevoir une custode d'un grant ymaige.» Ferner heißt es dort, nachdem die Lieferungen für die Nischen der Vorderseite besprochen sind: «comme aussi seront les grans ymaiges pardedens le cuer.» Endlich vergleiche man A 39, 40, wo Dubroeucq in einer Generalquittung auch die taibles d'albastre et ordonnansse faitte autour du Salvatoer erwähnt. Durch diese Aussagen ist auch die Nischenbildung gestützt. Ob die erwähnte custode etwas abweichend von den Nischen der Vorderseite gebildet war, bleibt ohne Reste unentscheidbar. Tatsache ist, daß die Statue ca. 165 cm also ungefähr gleich groß war, wie die Statuen der Schiffseite.

Die Verteilung der zehn kleinen Reliefs auf Grundlage der Akten soll hier im Zusammenhange besprochen werden. Sie werden in zwei Serien 1—7 und 8—10 verrechnet (A 11—15 und 21—24). Die Maße schwanken in der Höhe zwischen 30 und 35 cm, was durch Verletzung der Ränder beim Herausreißen zu erklären ist. In der Breite sind zwei Arten: sechs zu ca. 120 cm und vier zu ca. 100 cm zu scheiden. Die Serie der vier ist fast unbeschädigt, von den sechs sind zwei stark beschädigt und in ein Stück zusammengefügt: Judaskuß und Christus nimmt sein Gewand. Die Akten nennen sie im Allgemeinen «histoirettes basses qui vont desoubz les ballustres dud. doxal» (11, 21). Bestimmt bezeichnet sind: Christus als Gärtner, der ungläubige Thomas, Auslosung Matthäi als desous les ballustres devers le ceur (12); Tod des Ananias als par-dedens le ceur (13); Oelberg und Judaskuß als contre le retour vers l'ostel St.-Blaize (13, 14); Kreuzanheftung als au bout du docsal vers le puis (24). Nicht besonders bestimmt ist der Standort von Christus vor Kaiphas (15), Christus nimmt sein Gewand (23) und Vorbereitung zur Kreuztragung (22). Die vier erstgenannten sind die zu 100 cm Breite. Sie ordnen sich aktengemäß, in Stil und Maßen passend, in historischer Folge ohne Schwierigkeit in die Komposition der Chorseite unter die Balustraden als Darstellungen aus der Apostelgeschichte ein. Von der andern Serie von sechs zu 120 cm aus der Passion sind zwei zweifelsfrei schon oben der linken Schmalseite eingereiht, die historisch ersten, Oelberg und Judaskuß. Es bleiben vier Reliefs und vier Felder. Eines soll am Ende nach dem Brunnen zu seinen Standort haben. Der Brunnen befindet sich üblicherweise im rechten Quer-

oder Seitenschiff, sicher nicht im Chor. Die Analogie erfordert für die rechte Schmalseite noch ein zweites Relief. Die beiden Felder der Chorseite, in denen die übrigbleibenden zwei Platz finden könnten, befinden sich aber nicht «unter den Balustraden», sondern im Hauptarchitrav über dem großen Relief, genau wie auf den Schmalseiten. Hierin ist eine genaue Uebereinstimmung der Komposition von Schmalseiten und Mittelkompartiment der Chorseite vorhanden. Zwei Reliefs stellen die Szene vor und nach der Kreuztragung dar und befanden sich vermutlich in dem Fries über dieser, eins mit urkundlichem Rückhalt (vers le puis). Daher wurden «Vorbereitung zur Kreuztragung» und «Kreuzanheftung» dem Fries der rechten Schmalseite attribuiert, und es blieben für den Hauptfries der Chorseite die letzten beiden übrig: Christus vor Kaiphas und Christus nimmt sein Gewand. Es ist zuzugeben, daß inhaltlich diese beiden Reliefs der Passion nicht recht zu den Schlußszenen des großen Dramas darüber und darunter passen. Die Akten sagen aber ausdrücklich, daß nur zehn kleine Reliefs geliefert wurden (X^e et dernière: 21; qui est la dernière des dix: 24), und kein Hinweis auf die Schiffseite, dagegen der bestimmte auf die Chorseite ist vorhanden. Dazu kommt die zwingende kompositionelle Analogie von Friesschmuck der Schmal- und Chorseite. Für die Szenenfolge gilt die historische Anordnung von links nach rechts als allgemeine Regel.

Zu diskutieren ist ferner die Gestaltung der Seitenkompartimente. Sicheren Anhalt bieten die genannten kleinen Reliefs aus der Apostelgeschichte je 100 cm breit. Sie bilden einen Fries unter der Balustrade nach klarer Aussage der Akten. Lage des Frieses, wie Vorhandsein der Balustrade ist dadurch gesichert. Kein Anhalt ist vorhanden für die Gestaltung des Standorts der Statuetten David und Moses. Folgende Ueberlegung war leitend: bei Breite der Seitenfriese von 100 + 100 + zweifacher Pilasterbreite beträgt die Gesamtbreite der Chorseite 10 m = der lichten Entfernung der Vierungspfeiler. Nimmt man eine Nische im Seitenkompartiment an, so muß man ein Eindringen des Lettners in den Kern der Vierungspfeiler zugeben, was für die Tragkraft dieser wichtigsten Pfeiler des Kirchengebäudes bedenklich wäre. Eine Wegnahme der Profile für Einfügung der Schmalseite würde oben konstatiert. Hier würde es sich jedoch um eine Verringerung des Pfeilerkerns am unteren Ende handeln. Für eine Nische würde höchstens die unklare Aussage des Vertrags Nonon sprechen: «comme aussi seront les grans ymaiges par-dedens le cuer.» Die Seitenkompartimente sind nebensächlich und in Unterordnung durchgebildet. Eine Nische würde ihnen kompositionell zu große Bedeutung geben. Auch Größe und Behandlung der Statuetten zeigen diese Nebensächlichkeit. Aus diesen Gründen wurde Balustrade mit darunterliegendem Fries durch einen Pilaster derselben Breite, wie die übrigen dieses Horizontalgliedes, in der Mitte geteilt. Die Statue, deren Hintergrund er ist, wird von einer Konsole getragen, die denjenigen der Schiffseite gleichgebildet ist. Der Lettnerkörper dringt nicht in den Pfeilerkern ein, sondern ist zwischen den Pfeilern eingespannt. Für das Feld unterm Fries ist keine Füllung überliefert. Die füllende Marmorplatte dient zugleich als Hintergrund für die Gestühlskrönungen und wirkt vermittelnd zwischen Lettner und Gestühl. Es sei bemerkt, daß die sechs Balustradenteile hier sämtlich

gleiche Breite und gleiche Teilung haben (sechs Arkadenbogen, fünf Halb-, zwei Viertelsäulen), und daß sie ihrerseits sämtlichen Teilbalustraden der Schiff- und Schmalseiten gleich sind. Dies ist für Harmonie und geschlossene einheitliche Wirkung ein wesentliches Element.

Der Versuch, den Reliefs Himmelfahrt und Ausgießung keine Rahmenbogen zu geben, da sie im Format ganz in ihre Felder hineinzupassen schienen, abweichend von der Schiffseite, — erwies sich als unausführbar; denn der Vertrag Nonon zwingt, sie mit Bogen zu versehen, indem er sagt: «Item, les molures et arière-pilliers des histoires par-dedens et par-dehors avoecq les archures comme dessus etc.». Was das Format dieser Reliefs anlangt, so stellen sie ein Mittelformat zwischen den Reliefs unter den Balustraden der Schiffseite auf der Ausführung und den im Entwurf beabsichtigten Genesisreliefs dar. Sie sind fast quadratisch. Ob Dubroeucq dieses Format zur Ueberleitung vom großen zu den kleinen Reliefs größer gewählt hat? Oder erschien es ihm für diese Kompositionen später geeigneter, da es Schwierigkeiten bietet, eine Himmelfahrt im Querformat zu komponieren?

Die Pfeiler sind denen des Entwurfs nachgebildet. Der Vertrag Nonon schreibt sechzehn Pfeiler im obersten Glied vor. Die Rekonstruktion ergiebt vier auf der Chorseite, Mittelkompartiment, je zwei auf den Schmalseiten und je vier in den Seitenkompartimenten der Schiffseite, also ausschließlich der Mittelnische. Endlich sei noch eine konstruktive Schwierigkeit erwähnt. Das Auferstehungsrelief hat ein sehr bedeutendes Gewicht und ruht auf einem im Verhältnis zu dieser Last schwachen Architrav. Dieses Bedenken wird durch folgende Erwägungen aufgehoben. Das Relief wird sicherlich in die Wände übergegriffen haben und in den Pfeilern fest eingelassen gewesen sein. Jetzt im herausgerissenen Zustande sind die Seiten verstümmelt. Außerdem wird es im oberen sehr kräftigen Architrav eingemauert und mit Eisenklammern verankert gewesen sein. Auch mit der dahinter sich anlehnenden Tonne des Durchgangs konnte es verstrebt werden. Endlich kann man sich den Mittelpfeiler des Chorportals um dieses Reliefs willen als feststehend denken. Bei geschlossener Tür stützt er jedenfalls.

Grundriß.[1]

Die Gestaltung des Grundrisses ist bedingt durch diejenige der Schiff-, Schmal- und Chorseite. Aus ihnen folgen die Maße. Zwei Hauptteile ergeben sich: der Lettnerkörper und der vordere Teil, der in eine Bogenstellung von drei Jochen aufgelöst ist. Darüber befindet sich eine Bühne, die durch eine Brüstung begrenzt ist. Der Lettnerkörper ist zwischen die Vierungspfeiler eingespannt, sie ihrer Profile beraubend, aber nicht in ihren Kern eindringend. Er wird in der Breite des Mittelkompartiments von einem Durchgang durchbohrt,

[1] Vgl. Tafel VI. Der Schnitt wurde als oberhalb der Postamente gelegt angenommen.

der mit einer Tonne eingewölbt und an Schiff- und Chorseite durch ein Portal verschlossen ist. So besteht er aus drei Teilen, dem Durchgang und zwei Seitenteilen. Der Lettnerkörper reicht nach dem Chor zu bis an den inneren Rand der Vierungspfeiler, und in dieser Höhe befindet sich also auch die Wand der Chorseite und das Chorportal, an die das Gestühl direkt anstößt. Die Seitenteile sind aus starken Randwänden aufgemauert zu denken, die obere Bühne aus Holz hergestellt. Der rechte Teil trägt die Orgel, der linke birgt die Treppenanlage in sich, bestehend aus zwei Wendungen und Absatz. Die Tür zur Treppe befindet sich innen im Durchgang am Chorportal links. Unter den beiden seitlichen Bogenjochen befinden sich Altäre, die hier unter der Schnittfläche liegen.

Begründung.

Das Vorhandensein von zwei Portalen geht aus folgender Stelle des Vertrags Nonon hervor: «plus les deux portaulx par-dedens et hors le cuer de laditte église avoecq les-demy-pilliers tous fournis». Die Einwölbung des Durchgangs zwischen beiden Portalen mit einer Tonne folgt aus den S. 35 zitierten Stellen desselben Vertrags. Die Treppenanlage ist gesichert durch den Plan des Chors aus dem XVIII. Jahrhundert (Tafel IV). Das Gestühlsgutachten (Anhang I B 7) spricht von «deulx wisseries du docsal» und von «toutte wisserie auec son cassy dormant.[1]» Eine Wendeltreppe im eigentlichen Sinn, wie sie beim französischen Lettner des XV. Jahrhunderts üblich war, wo der Lettner eine Brücke zwischen zwei Ambonen oder Treppentürmchen bildete, scheint hier nicht vorzuliegen, sondern eine schmale Treppe mit zwei Wendungen. Ueber den Orgelkasten vgl. A 20. Sein Standort ist nicht bestimmt bezeichnet, aber zwingend gegeben.

Endlich ist die Lage der Chorwand nicht zweifelsfrei. Für die Grundrißdisposition der Chorseite ist der Plan (Tafel IV) grundlegend. Er zeigt, daß das Gestühl an der Chorseite des Lettners herumgeführt war und diesen zum größten Teil verdeckte, nur das Portal freilassend.[2] Er weist der Treppe ihren Ort an, er zeigt, wie der Lettner zwischen die Vierungspfeiler eingespannt war. Die Verbindung von Lettner und Gestühl kann jedoch nicht so gewesen sein, wie der Plan es darstellt, hier muß ein Irrtum des Zeichners vorliegen. Man beachte, daß der Plan wahrscheinlich von einem Nichtarchitekten und sehr ungenau und schematisch gezeichnet ist, trotz Eintragung einiger Maße. Nicht einmal die Profile der Pfeiler sind eingezeichnet, dagegen jedes Bänklein um so genauer. Der Plan ist eben eine Darstellung der Plätze im Chor und deren Verteilung nach Rang und Stand.[3] Die architektonisch genaue Grundrißdisposition

---

1 Chassis dormant = fester Rahmen (Ggs. beweglicher R.).
2 Dasselbe sagt der Gestühlsvertrag, Anhang I B 3.
3 Vgl. oben S. 27 f.

zu geben lag dem Zeichner fern. Nach dem Plan scheint der Lettnerkörper in Höhe des Portals (P) aufzuhören und ein freier Raum zwischen diesem und dem Gestühl sich zu befinden, der links durch die Treppe zum Lettner (N), rechts indifferent vielleicht durch Mauer- oder Holzwerk gefüllt wird. Ein Portal ist nur am Rande des Plans (auch dieses wohl nicht am rechten Orte, vgl. Tafel VI), nicht auch in Höhe der Gestühlsrückwand eingetragen. Im Gegensatz hierzu bin ich überzeugt, daß die Chorwand und das Innenportal sich in Höhe der Gestühlsrückwand, das Außenportal noch ein Stück weiter nach dem Schiffe zu in Höhe der Altarwand befanden. Man denke sich in dieses Interieur hinein. Man fühle sich vom Chor umschlossen, umgeben vom Gestühl, das sich in den Lettner hineinfügt, und betrachte so mit lebendiger Phantasie dieses Kompositionsensemble, lasse rein ästhetisch diesen Zusammenklang, dieses Ineinanderfließen von Lettner und Gestühl im Ganzen des Chorinterieurs auf sich wirken. Und dann denke man sich die Chorwand des Lettners zurücktreten und einen Zwischenraum von ca. 1.20 m hier gähnen, schlecht gefüllt links durch die Wandverkleidung, rechts durch die Treppenmündung, im Hintergrunde das Portal und die Skulpturenwand darüber, eingeklemmt zwischen zwei Wände. Eine solche Disposition ist ganz unerträglich und zerstört den klugen Aufbau der Chorseite, der das Sicheinfügen des Gestühls kompositionell zu seiner Voraussetzung hat. Die Geschlossenheit und Einheit der Wirkung dieses künstlerisch vollkommenen Chorinterieurs, das der Komposition Dubroeucqs, wie dem Geschmack des Kapitels Ehre macht, würde durch die Anordnung dieses Plans vernichtet. Hier muß der Zeichner die Eintragung der beiden Portalstriche in Höhe der Gestühlsrückwand aus Nachlässigkeit oder einer unbekannten Absicht unterlassen haben.

Die Gestaltung unseres Lettners zeigt heute der Lettner von Tournai, allerdings in einem späteren schlechten Arrangement aus unechtem Material. So wie ihn Cornelis Floris einst konzipiert hat, dürfte er sich eng an die Chorseite von Ste. Waudru anlehnen. Eine Disposition, die heute noch der Lettner von Nieuport in seiner Chorseite zeigt, wo der obere Teil über das Gestühl vorgekragt ist, war sicherlich in Ste. Waudru nicht angewendet.

Beschreibung des Lettners.[1]

Der Lettner, der sich von 1548—1797 an dem Punkt, wo Chor und Querschiff aneinander stoßen, in Ste. Waudru in Mons befand, war dem Grundriß nach eine erhöhte Bühne von ca. 12 bis 10 m Breite und ca. 5 m Tiefe, die den Chor nach dem Schiff zu abschloß. Sie hatte den Zweck, Personen und Vorgänge im Chor den Augen der

[1] Obgleich eine Wiederholung vieler in der Rekonstruktion behandelter Einzelheiten hier unvermeidlich ist, so würde doch die Unterdrückung dieser Beschreibung in einer eingehenden monographischen Behandlung eine zu empfindliche Lücke bedeuten. Sie erscheint allein dadurch notwendig und gerechtfertigt, daß die Zwecke von Rekonstruktion und Beschreibung durchaus verschieden sind.

im Schiff Versammelten zu entziehen, und die Musik, bestehend aus Orgel, Sängern und Musikanten aufzunehmen. Pulte zur Verlesung von Evangelium und Epistel scheinen hier nicht vorhanden gewesen zu sein, da der Gottesdienst für Nichtangehörige des Kapitels nicht hier, sondern im benachbarten St. Germain stattfand, und derjenige in Ste. Waudru, außer an besonderen Festtagen, nur ein interner für die Stiftsdamen war, also nur den Chorraum erforderte. Aus ästhetischen Rücksichten war der nach dem Schiff zu gelegene vordere Teil der Bühne in eine Bogenstellung von drei Jochen aufgelöst, die mit drei Tonnen eingewölbt waren. In Breite des Mitteljoches führte ein Durchgang durch den Bühnenkörper, der ebenfalls eine Tonne trug und vorn und hinten mit einem Portal verschlossen war. Auf der mit einer Brüstung versehenen oberen Bühne befand sich die Orgel in dem Orgelkasten, die Bänke und Pulte der Sänger und Musikanten und ein Altar in der nach dem Schiff vorkragenden Mittelnische[1]. Eine Treppe führte im linken Bühnenkörper vom Durchgang aus in zwei Wendungen zur Bühne empor.

Die Außenwände dieser Bühne waren architektonisch durchgebildet und mit reichem Skulpturenschmuck versehen. Im Aufriß schieden sich Körper und Brüstungswand, welche letztere mit der Attika der römischen Architektur eine äußerliche Aehnlichkeit hatte, aber als architektonisches Glied etwas anderes bedeutete. Die Architektur des unteren Kompartiments war auf Schiff- und Schmalseite durch die drei tragenden Tonnen bestimmt, so daß auf der Schiffseite eine Arkadenreihe von drei Rundbogen gebildet wurde. Sie wurden getragen von vier Pfeilern, deren quadratischer Kern, an den vier Seiten gleichgroße Vorlagen hatte, die im oberen Teil in Säulen übergingen, deren Gebälkstücke mit dem Pfeilerkern verkröpft waren. So entstand ein Pfeiler mit vier begleitenden Säulen, der dem gotischen Bündelpfeiler ähnlich und dessen Renaissanceumbildung war. Auf den Gebälkstücken dieser Säulen, sie zugleich als Konsolen benutzend, standen die vier Kardinaltugenden, die vier dahinterliegenden Pilaster verdeckend. Das Ganze war durch den kräftigen Hauptarchitrav abgeschlossen. Die Schmalseite hatte der Tonne wegen, in Höhe des Pfeilergebälks einen horizontalen Abschluß. Dadurch entstand noch ein großes Feld bis zum Hauptarchitrav, der zur Brüstungswand über-

[1] Dieser Altar war vermutlich dem heiligen Kreuz geweiht und auf ihm stand vielleicht das Kruzifix, das heute auf dem Magdalenenaltar sich befindet (Tafel XXVII). Die Kreuzigungsgruppe war vermutlich darüber in der Höhe auf einem Tragbalken angebracht.

leitete. Diese zeigte eine besonders reiche Gliederung als Dekorationsträgerin. Auf der Schiffseite ergaben die drei Arkaden auch oben drei Abschnitte, die übereinstimmend nach dem gleichen Motiv geteilt waren. In der Mitte in ganzer Höhe durchgehend und den Bogenscheitel betonend eine Nische, deren Randpfeiler von Konsolen getragen wurden. Die Mittelnische war durch Vorkragung und reichere Durchbildung mittels Verdoppelung der flankierenden Säule mit Nischenfüllung gemäß ihrer zentralen architektonischen Bedeutung stärker betont. Dadurch entstanden zwei seitliche Felder, welche ihrerseits durch horizontale Teilung in zwei Felder zerlegt waren, deren oberes das krönende Zierglied einer durchbrochenen Arkadenbalustrade mit Blendsäulchen, deren unteres ein Relief umrahmt von einem Flachbogen enthielt. So entwickelte sich in jedem Abschnitt ein Spiel von Vertikalen und Horizontalen, ein Aufwallen in der Mitte und symmetrisches Herabsinken der Linien auf den Seiten, und zeigte sich schon hier im Einzelglied die harmonische Auswägung und kunstreiche Führung der Linien und Flächen, die das Gesamtwerk kennzeichneten. Ein Fries von der Höhe des Pfeilergebälks und ein stark betontes Gesims gab der Geländerwand nach oben den Abschluß, deren Schmalseite im vorderen Kompartiment die einfache Teilung des Nebenfeldes in zwei horizontale Glieder mit Balustrade und gerahmtem Relief, im hinteren Kompartiment eine indifferente Marmorfüllung zeigte. Auch die Arkadenwand unter den Gewölben war reich durchgebildet und wirkte im Gesamteindruck mit. Die Mittelwand füllte das Außenportal, unten als Sockel, oben als durchbrochene Säulchenarkade ausgeführt. Vor den Seitenwänden war unten beiderseits ein massiver Altartisch mit der Wand verbunden, darüber ein rechteckiges Feld mit Blendarkaden- bzw. Blendnischenfüllung, streng im Stil, aber nicht hervortretend, nebensächlich gehalten. Die Tonnenlaibungen umschlossen drei Lünetten, die oberen Abschlüsse der drei Wandteile, und diese waren mit Rundmedaillons gefüllt. Ob die Tonnen Kassetierung und Rosetten trugen oder glatt oder in Uebereinstimmung mit dem Entwurf dekoriert waren, darüber schweigen der Vertrag Nonon und die Beschreiber.

Die Chorwand unserer Bühne, deren Seitenkompartimente das sich anschmiegende Gestühl im unteren Teil verdeckte, war nach demselben Prinzip geteilt. Nur das Mittelkompartiment hatte volle Durchbildung. Seine Brüstungswand war nach dem Motiv der Schiffseite gegliedert: Mittelnische, die Seitenfelder in zwei Horizontalstreifen mit Balustrade und Rahmenrelief. Das untere Kompartiment verriet nur

im unteren Glied die Mündung des Durchgangs durch die Türanlage, das obere Glied war in seiner ganzen Ausdehnung von einem großen beherrschenden Relief gefüllt. Beide Kompartimente schied, wie vorn, der breite Hauptarchitrav, oben Fries mit Krönungsgesims, unten überm Portal als Türsturz ein Fries von der Höhe des Gebälkstücks über den Tragpfeilern. Die Seitenteile, soweit sie sichtbar, waren einfach und unbetont mit zwei horizontalen Gliedern geziert, Balustrade und Fries, durch einen Pilaster geteilt. Das untere Feld war frei.

Die so gegliederten Bühnenwände waren mit reichem plastischen und ornamentalen Schmuck versehen. Die Hauptwand war die Schiffseite. Diese beherrschten die drei Nischenstatuen der theologischen Tugenden Glaube, Liebe, Hoffnung (in dieser Reihenfolge von links nach rechts). Schon erwähnt wurde der Standort der vier Kardinaltugenden vor den Pilastern über den Pfeilern: Stärke, Mäßigung, Gerechtigkeit, Klugheit (in dieser Folge); jene Einzelindividuen, ihrer Bedeutung an Inhalt und Standort bewußt und gemäß, die Bewohnerinnen ihrer Nische, diese allegorisch steif, Abstraktionen, Trägerinnen, Füllungen. Die ruhende Horizontale bildete die Serie der acht Reliefs unter den Balustraden, sechs auf der Schiffseite, je eins auf der Schmalseite. Sie stellten die Passion Christi dar. Leider sind nur drei Stücke erhalten: Abendmahl, Ecce homo, Verurteilung Christi, von denen das erste der linken Schmalseite, die beiden andern der Schiffseite rechts und links von der Mittelnische attribuiert wurden.[1] Die großen unteren Felder der Schmalseiten, enthielten zwei Hauptstücke der Lettnerskulpturen: Geißelung links, Kreuztragung rechts. Endlich wirkten im Gesamteindruck der Schiffseite noch die Füllungen der Rundmedaillons der drei Lünetten; die Reliefs Schöpfung, Jüngstes Gericht, Triumph der Religion (in dieser Folge). Dieselbe Wand trug wahrscheinlich in ihren Blendarkaden Statuen von Propheten, Patriarchen, Heiligen. Das große beherrschende Relief der Chorseite über dem Portal: hatte die Auferstehung als Gegenstand. Die Nische des Oberteils umrahmte den Heiland der Welt und war flankiert von den Reliefs Himmelfahrt und Ausgießung des heiligen Geistes. Endlich war der Fries des Hauptarchitravs, auf der Schiffseite ornamental geziert, auf Chor- und Schmalseite mit kleinen szenischen Reliefs gefüllt und zwar zeigte die linke Schmalseite Oelberg und Judaskuß, die rechte Vorbereitung zur Kreuztragung und Kreuzanheftung, die Chorseite, in der Mitte Christus vor Caiphas

[1] Vermutungen über die Stoffe der andern vgl. unten S. 68.

und Christus nimmt sein Gewand, in den höher gerückten Seitenteilen links Noli me tangere und den ungläubigen Thomas, rechts Auslosung Matthäi und den Tod des Ananias.

Reicher Ornamentschmuck bedeckte jedes freie Plätzchen: die drei Friese, alle Postament- und freien Pilasterflächen, die unteren Säulenschäfte, die Zwickel der Bogen und kleinen Flachbogen, die Lünettendreiecke, verkröpften Gebälkstücke etc. Leider ist kein sicheres Stückchen erhalten. Ob der auf dem Entwurf skizzierte später ausgeführt wurde, ist ungewiß und unwahrscheinlich. Selbst Gesimse und Rahmen von schwarzem Marmor waren von Ziereierstäben aus Alabaster belebt. Die Profile waren mit besonderer Liebe und Verständnis in italienischem Geiste fein und reich durchgebildet.

Was das Material anlangt, so war der nicht sichtbare Teil des Lettnerkörpers gemauert, alle Rahmenteile von schwarzem polierten Marmor, alle plastischen und ornamentalen Teile von gelblichem Alabaster, die Wölbungen der Nischen und Rahmenbogen von Avesner Stein (cf. Vertrag Nonon A 3).

---

3. DAS ARCHITEKTONISCHE.

Der so in seiner Gestalt festgelegte Lettner von Mons nimmt eine wichtige Stellung in der Geschichte des Lettners ein. Für die Niederlande ist er, soweit heute unsere Kenntnis reicht, die erste Gestaltung dieses Baugliedes in der Periode des italienischen Einflusses. Er ist in reiner Renaissance durchgebildet und zeigt keine Uebergangs- oder Mischformen, kein Nebeneinander beider Stile, wie dies sonst so oft in Kirchengebäuden, Altären, Gemälden dieser Zeit der Fall ist. Die Grenzperiode zweier Stile verrät sich dadurch, daß verschiedene Bauglieder noch im Geiste und in der Gewohnheit des alten Stils in den Formen des neuen konstruiert sind.

So sind die Verhältnisse des Entwurfs, die Tragpfeiler, die Flachbogen, die Ziersäulen nach ihrem Geiste noch gotisch. Renaissancegemäß hätten die Verhältnisse größer, weiter, klarer, einfacher sein müssen. Die Tragpfeiler sind die Uebersetzung gotischer Bündelpfeiler, deren gotische Säulchen durch kannelierte ersetzt sind, mit Basis, Ornamentschaft, Kapitell, die weder antik, noch italienische Renaissance, sondern eine Zwitterbildung zwischen Gotik und den von Dubroeucq wohl aus Italien heimgebrachten Skizzen darstellen. In ihren Verhältnissen, ihrer zierlichen Schwächlichkeit sind sie ganz spätgotisch. Hätte der Künstler hier durchgreifen wollen, so hätte er eine einzige Säule

auf das Postament gesetzt, massiger, gedrungener, zum Tragen geeigneter, wie er sie später für den Magdalenenaltar bildete, wie man sie an den Lettnern von Tournai und Herzogenbusch heute noch sieht, dort allerdings fast zu plump geraten, und wie der Lettner von St. Germain in Mons sie auch zeigte. Hier scheinen es ihm die Reize der Säulchen mit verkröpftem Gebälk angetan zu haben. Wie gotische Arkaden in reine Renaissance zu übersetzen sind, zeigt z. B. der Lettner von Freiburg i. Br.[1] Die Pilaster über den Pfeilern, hier noch rein konstruktiv gehalten ohne selbständige Durchbildung mit Basis und Kapitell, sind am Freiburger Lettner ebenfalls mit durchgelegter Halbsäule renaissancemäßig umgebildet. Die Gotik verschleierte sie mit Türmchen oder Baldachinen, hier werden sie notdürftig durch die Kardinaltugenden verdeckt. Ebenso hätten in reiner Renaissance die Pilaster der Brüstung einfach mit einer vorgesetzten Halbsäule versehen werden müssen, während sie hier noch gotische Zierstücke sind. Ferner hätten die Balustraden aus einfachen Säulen bestehen müssen, die ein Gebälkstück tragen, nicht aus Bogenarkaden, gotisch im Geiste, mit daran geklebten Renaissancesäulchen. Man vergleiche auch hier den weiteren Schritt in Tournai und Herzogenbusch. Jedes neue Detail, auf das man die Beobachtung richtet, läßt aufs Fesselndste diese Wandlung erkennen.

In den Feldern seitlich der Nischen zeigt der Entwurf stehendes Rechteck, schmale Balustrade, spätgotischen Flachbogen als Rahmen. Die Ausführung hat das Relieffeld erniedrigt, die Balustrade deshalb erhöht — man fühlt das Walten des Renaissancegeistes durch Verwandlung der strebenden gotischen in die breiten, lastenden Renaissanceverhältnisse. Dagegen konnte sich der Meister zur reinen Renaissancegestaltung der Balustraden (nur Säulen, die Gebälk tragen), zur Aufgabe des gotischen Flachbogens (einfacher gradliniger Rahmen oder Rundbogen wäre renaissancemäßig) nicht entschließen.

Andrerseits ist ein Fortschritt auf dem Wege zur Renaissance, und zwar gleich zur Hochrenaissance zu verzeichnen: die Anwendung großer Felder, großer Formate, weniger Figuren, diese in reinen großen Formen durchgebildet mit Streben nach dem Harmonisch-Schönen und Typischen unter Vernachlässigung des Charakteristischen. Dies erreicht Dubroeucq in der Geißelung, Kreuztragung und Auferstehung.

---

[1] 1580 von Hans Böringer vollendet, 1790 in zwei Teilen ins Querschiff versetzt. Abb. in Günther, Münster zu Freiburg, Tafel 37, 38, Text S. 294f.



So zeigt sich hier das Werden eines neuen Stils. In Einzelheiten findet sich noch Befangenheit im Alten, wie es Hand und Auge des Meisters erlernt hat und festhält. Allmählich jedoch gelingt ihm durch diese Arbeit die Durchbildung der neuen Formen. Als er die architektonische Gestaltung festlegen muß, damit der Bau beginnen könne, ist er noch nicht durch, da kämpft noch das Alte erfolgreich mit dem Neuen. In der Mitte der Arbeit (1535—1548 dauerte sie) gelangen die Renaissanceformen zum Siege. Fortan schafft er nur in reiner Renaissance in Architektur, wie in Plastik. Auch hier trifft die Beobachtung zu, daß das Detail, besonders das Ornament, am frühesten fertig ist, da es das Skizzenbuch am leichtesten festhalten kann. Unter dem Gesichtspunkte dieses Ringens des Alten mit dem Neuen ist diese Architektur zu betrachten. Alles gewinnt dann Leben, jede Einzeldisposition ist aus innerer Notwendigkeit getroffen, ein Glied einer inneren Entwicklungsfolge.

Wie ist nun Dubroeucq zu Werke gegangen bei Schaffung dieser Architektur? Welche Vorbilder hat er benutzt? Wie hat er sie verwertet?

Die vom Kapitel gestellte Aufgabe lautete: eine Chorausstattung zu schaffen, die sich mit dem Besten messen könne, was ringsum Frankreich und die Niederlande besässen.

Dubroeucq wird manche Chorausstattung gekannt, vielleicht zu diesem Zwecke auch einige, ihm als Muster genannte, besichtigt haben. Denn so war es Brauch bei den Bauten von Ste. Waudru.[1] Die Länder, die für eine Beeinflussung in Betracht kommen, sind Frankreich und die Niederlande.

In Frankreich ist die Kunst der Chorausstattung in dieser Periode auf der Höhe. Die Chöre fast aller Kathedral- und Abteikirchen sind mit Lettner und Chorschranken verschlossen, ein arx ecclesiae. Als führend sind die großen Führerinnen zur Hochgotik St. Denis, Paris, Chartres, Reims, Amiens zu vermuten. Leider ist nur vom Lettner in Reims sichere Kunde geblieben.[2] Viollet-le-Ducs Rekonstruktionen von Paris und St. Denis scheinen nicht frei von Phantasie zu sein, wie

[1] Vgl. die Baugeschichte bei Devillers, Mémoire sur Ste. Waudru.

[2] Vgl. die Zeichnung von Cellier, Recherches de plusieurs singularités par François Merlin, portraictes et escrites par Jacques Cellier 1583. Manusc. Bibl. nat. Paris, fonds français 9152, Bibl. des Chartes t. III, p. 234. — Dehio-Bezold II, 31; Rohault de Fleury, Messe III, 132.

der Vergleich mit der Zeichnung bei Cellier (Fleury III, 130) und den Beschreibungen lehrt.[1] Die Gestaltungen von Chartres und Amiens sind ungewiß. Der Typus dieser Lettner ist eine mit Blendarkaden dekorierte Wand, die einen oder drei Chordurchgänge und regelmäßig zwei Altäre aufweist. Darüber findet sich regelmäßig eine Balustrade mit durchbrochenem oder Blendmaßwerk, oder Blendnischen mit Statuetten. Reims fügt noch zwei flankierende Treppentürmchen hinzu. Der prächtige Lettner von Le Mans zeigt ebenfalls die Dekorationswand. Ihm scheint Lille, St. Pierre nachgebildet zu sein.[2] Albi, Auch, Bourges und besonders prächtig Rodez bringen ebenfalls nur Variationen der Dekorationswand.[3] Alle diese Typen sind jedoch für den Lettner von Mons bedeutungslos, der den Typus der arkadengetragenen Brücke zwischen den Vierungspfeilern mit dahinter liegender massiver Bühne aufweist. Den Grundtypus von Mons zeigen Brou[4] (drei Arkaden mit Maßwerkbalustrade) und Troyes, Ste. Madeleine (freischwebende Brücke von drei Jochen, die Stützen fortgelassen, um die Durchsicht zu gestatten).[5] Alle diese genannten Lettner sind vor Mons entstanden, St. Etienne du Mont in Paris gehört, ein Renaissancewerk, einer späteren Zeit an.

Der Lettner ist in Frankreich ausgebildet. Als wichtigstes Glied der Chorumschrankung ist er, wie diese, Dekorationswand, erhält eine Galerie mit Balustrade, vortretenden Ambonen, hie und da Treppentürmchen und eine Dekoration von steigendem Reichtum. Die dekorativen Blendarkaden wachsen sich in einem späteren Typus zu freien Arkaden aus, als die Notwendigkeit, Raum für die Musik zu schaffen, zur Vergrößerung der oberen Bühne führt. Damit hat der Typus seinen Höhepunkt erreicht, und es beginnen die Reduktionserscheinungen. In dem Bestreben, den Chor wieder sichtbar zu machen, fällt die Rückwand der Arkade, sogar die mittleren Arkadenstützen in einigen Exemplaren, welche Richtung schließlich zum Verschwinden des Lettners

---

[1] Viollet-le-Duc, Dict. de l'arch. »choeur«.

[2] Vgl. E. Hucher, le jubé du cardinal Ph. de Luxembourg à la cathédrale de Mans fol. 1875. 1. Ausgabe 8°. 1870. — Palustre, Renaissance en France I Lille.

[3] Ob die Lettner von Tours (St. Martin und St. Gatien), ob diejenigen von Beauvais und Sens hier in Betracht kommen, kann ich nicht entscheiden, da mir die ausschlaggebende Literatur unzugänglich ist. Auch Limoges ist mir unbekannt.

[4] Phot. Neurdain 105. — Doch hat der Niederländer Van Boghem ihn vermutlich entworfen.

[5] Cf. Gurlitt, Baukunst Frankreichs Bl. 66. — Die Lettner von Notre Dame de l'Epine bei Chalons s. M. und St. Ouen von Rouen (nach Phot. und Monasticon Gallicanum II, XXVII.) bringen nichts Neues.

führt. Nur in Frankreich ist die vollständige Entwicklung des Lettners zu verfolgen, alle übrigen Länder übernehmen zu verschiedenen Zeiten den Typus in dem betreffenden Stadium und mit Eigentümlichkeiten des übernommenen Vorbilds. So Deutschland, die Niederlande, England, Spanien.

Ein Einfluß Italiens, das Dubroeucq in seinen Wanderjahren kennen lernte, ist hier ausgeschlossen, da Italien den nordischen Lettner nicht kennt. Viele Basiliken zeigen noch die altchristlichen und romanischen Schranken. Eine Chorumschrankung in nordischer Art war in Italien auch in den Zeiten der geistlichen Macht im allgemeinen nicht üblich. Nur in einigen Franziskanerkirchen findet sich als gotischer Import aus burgundischen Cisterzienserkirchen (Pontigny, Clairvaux) eine Umschrankung des Mönchschors, wobei eine von Arkaden getragene und von einer Balustrade umschlossene Bühne, vielleicht mit Ambonen, auftritt (tramezzo), also genau den Typus des damaligen burgundischen jubé wiedergebend. So für S. Francesco in Bologna (Ende XIII. Jahdt.) gesichert. Die malerische Ausschmückung dieser Chorschranken durch einige Giottoschüler berichtet Vasari. Dieser tramezzo lebt sich aber nicht ein, bleibt Importerscheinung. Er ist ferner bezeugt für S. Croce und S. Maria Novella in Florenz, S. Margherita in Arrezzo und S. Caterina in Pisa.[1] Auch in den Frari in Venedig ist etwas Chorschrankenähnliches erhalten. Was Burckhardt in der Geschichte der Renaissance Lettner nennt, sind nur Sängeremporen, z. B. in der Capella Sistina. Eine Abgrenzung des Chors fand häufig dadurch statt, daß ein großer Altarbau vorn in den umganglosen Chor gestellt wurde und zur Seite Vorhänge die Eingänge zum Chorraum mit Gestühl verschlossen.

Einem Irrtum, den ich in der Literatur ausgesprochen finde,[2] soll hier noch entgegengetreten werden, daß nämlich der niederländische Renaissancelettner einen Zusammenhang der Komposition mit dem römischen Triumphbogen habe. Dieser ist eine Straßenüberbrückung zur Schaffung einer Prunkwand, entweder der Fahrstraße (einbogig) oder der Fahrstraße und der Fußsteige (breiterer, überhöhter Mittelbogen und zwei kleinere Seitenbögen). Ueber dem Architrav, welcher die drei Kompartimente einheitlich überdeckt und die Horizontale herstellt, erhebt sich ein schranken- oder brüstungsähnlicher Aufsatz, der Flächen für Inschriften und bildlichen Schmuck liefern soll: die Attika. Die entstehende durchbrochene Wand

[1] Vgl. Rubbiani, Chiesa di S. Francesco, Bologna 1886, p. 56 ss. und Bologna 1900, p. 21. Vasari, Vite di Maestro Stefano, Taddeo Gaddi, Margaritone, Gaddo Gaddi.

[2] B. Du Mortier fils, Etude sur les principaux monuments de Tournay, Tournay 1862 p. 70: »le jubé de Tournay présente assez exactement la forme d'un arc triomphal grec, comme on en retrouve encore quelques-uns en Grèce et en Italie; son style rappelle le style florentin du XVI[e] siècle.« Schoy, Histoire de l'influence italienne sur l'architecture dans les Pays-Bas in: Mémoires couronnés de l'Académie Royale de Belgique 1879 t. 39, p. 165: une sorte d'arc triomphal. Ich glaube, auch Schayes (histoire de l'architecture) ist dieser Ansicht.



ist mit Halbsäulen, verkröpften Säulen, Pilastern, Nischen, Statuen, Reliefs etc. mehr oder minder reich dekoriert. So entsteht zwar eine dem Renaissancelettner äußerlich entfernt ähnliche Komposition, die sich indessen schon dadurch von diesem unterscheidet, daß der Mittelbogen überhöht, und die Dreizahl durch den Straßenquerschnitt fixiert ist, während der Lettner in der Bogenzahl frei ist. Bedeutung und Zweck des Ganzen und aller Teile sind ganz verschiedene und die Aehnlichkeit eine rein zufällige ohne inneren Zusammenhang. Lettner und Triumphbogen in Abhängigkeit zu setzen, ist eine Verkennung der Entstehung und des Entwicklungsganges beider Kunstgebilde. Da könnte man auch manche römische Torbauten mit dem Lettner in Verbindung bringen. Wie die Architekturform des Renaissancelettners zu erklären und abzuleiten ist, wird dieses Kapitel zeigen.[1]

Hatte die Betrachtung der französischen Lettner das Ergebnis, daß der Typus von Mons mit ihnen keine oder geringe Verwandtschaft zeigt, so ist dies anders, wenn man die niederländischen Lettner untersucht. Mit den führenden gotischen Kathedralen steht es ähnlich, wie in Frankreich: an sie haben die Bilderstürmer zuerst die Hand gelegt, in ihnen haben sich die veränderten liturgischen Ideen, der Niedergang geistlicher Gewalt am ehesten geltend gemacht. Antwerpen hat der Bildersturm seines sicher sehr wichtigen gotischen Lettners beraubt. Mir ist kein Stich bekannt, der seine Kenntnis gerettet hätte.[2] Auch die gotischen Lettner von St. Gudule in Brüssel, von St. Rombout in Mecheln, St. Bavon in Gent, der Kathedrale von Tournai scheinen verloren. Erhalten sind: Löwen, St. Peter und Walcourt — Lierre, St. Gommaire, Tessenderloo (bestimmt für Abtei Averbode), Aerschot — Dixmude: in dieser Gruppierung.[3]

Vielleicht gab es zur Zeit, da Dubroeucq seinen Lettner entwarf, noch eine Reihe anderer Muster, die heute zerstört sind. So werden Bonne Espérance (nahe Binche), Grammont (nahe Audenarde), Arras, Marchienne (nahe Charleroy), außer den großen Tournai, Lille, Brüssel, Löwen, Mecheln, Antwerpen als besucht in den Akten des Kirchen- und Turmbaus von Ste. Waudru genannt. Wir müssen uns auf die erhaltenen Denkmäler stützen und auf die Beziehungen des Lettners von Mons zu Lierre, Tessenderloo, Aerschot beschränken unter dem

[1] Man vergleiche Titus-, Severus- und Konstantinsbogen in Rom, Augustusbogen in Rimini und Perugia, Tiberiusbogen in Orange, Ehrenbogen in St. Remy, Bogen von Timgad, Augustusbogen von Susa. Kunstgeschichte in Bildern I, 27, 30, 31; Springer-Michaelis Handbuch I, 329, 330, 331, 349, 360.

[2] Die zahlreichen Stiche, welche den Bildersturm und die »spanische Furie« schildern, zeigen meist Phantasielettner.

[3] Vgl. Ysendyck, Documents classés des Pays Bas IV und V »Jubé«.

Vorbehalt, soweit uns Kunde geblieben und die Zwischenglieder nicht zerstört sind.[1]

Danach haben die Niederlande den Lettner erst spät zur Zeit der Blüte der Spätgotik von Frankreich übernommen, und zwar in dem späten Typus der arkadengetragenen Bühne meist dreijochig (Dixmude fünfjochig, Walcourt drei Ganz-, zwei Halbjoche), die Mitte meist durch eine vorkragende und architektonisch besonders durchgebildete Nische betont, keine Andeutung von Ambonen oder Lesepulten, keine äußere Ausbildung von Treppenanlagen oder Treppentürmchen. Die Mittelarkade bildet meist den Durchgang zum Chor, unter den Arkaden befinden sich rechts und links Altäre, seltener sind sie ganz offen, wie in Löwen, Walcourt.[2] Der Seitenschluß ist gradlinig (Löwen) oder schräg in den Vierungspfeiler einlaufend mit Halbjoch (Walcourt). Die Arkaden zeigen die gleiche (Löwen, Dixmude, Lierre etc.) oder verschiedene Breite (Walcourt.) Die Arkade ist regelmäßig überhöht von einer Brüstungswand, welche die obere Bühne umschließt und als Dekorationswand behandelt wird. Die durchbrochene Balustrade scheint für den französischen Lettner charakteristisch zu sein. Beim gotischen niederländischen Lettner fehlt sie in den erhaltenen Denkmälern, und die Wand ist nicht durchbrochen, sondern dekorativ mit Maßwerk, Reliefs, Statuen geschmückt. Die Pilaster über den Pfeilern und Bogenmitten sind die mit hervorragendem plastischem Schmuck ausgezeichneten Plätze.

Mit den Chorschranken scheinen die Lettner in keiner engeren Stilbeziehung gestanden zu haben, wie meist in Frankreich. Sie sind selbständige Einzelgebilde, nicht Glieder eines größeren Ganzen. Der Ort des Lettners ist regelmäßig dort, wo Chor und Vierung aneinander stoßen. Heute sind frühere Lettner oft als Orgelbühnen verwendet am Westende des Schiffes aufgestellt (Tessenderloo).

Ueber die Datierung kann ich nicht das entscheidende Wort sprechen, da mir nicht alle Schriften über die betreffenden Kirchen zugänglich sind. Ysendyck datiert: Löwen XVI. Jahrhundert, Walcourt 1531, Lierre 1635 von Henri van Prée aus Brüssel, Tessenderloo XVI. Jahrhundert unmittelbar nach den niederländischen Unruhen für die Abtei Averbode, Aerschot

---

[1] Was die Albigenserkriege für Südfrankreich, der hundertjährige Krieg für das burgundische Gebiet, was der dreißigjährige Krieg für Deutschland sind, das bedeutet für die Niederlande der spanische Krieg des XVI. Jahrhunderts mit seiner Begleiterscheinung dem Bildersturm. Die Revolution hat das Zerstörungswerk verderblich ergänzt.

[2] Hierbei ist die Möglichkeit späterer Veränderung zu beachten.

XVI. Jahrhundert, Dixmude XV. Jahrhundert. Seine Angaben sind jedoch nicht immer zuverlässig. Da er Zitate grundsätzlich verschmäht, so kann man nicht nachprüfen, wie er seine Datierungen begründet oder ob sie frei seiner Denkmalskenntnis und Stilkritik entsprossen sind. Die Peterskirche in Löwen stammt aus dem XIV., beendet im XV. Jahrhundert, das Tabernakel wurde 1433 geliefert. Also wird der Lettner um die Mitte des XV. Jahrhunderts entstanden sein.[1] Walcourt wird Ende des XV. oder Anfang des XVI. Jahrhunderts errichtet sein. Lierre entstammt der besten Spätgotik, reich, doch nicht übertrieben und noch maßvoll, nach dem Stil Ende XV. oder Anfang XVI. Jahrhunderts zu datieren. XVII. Jahrhundert ist ausgeschlossen für Architektur, vielleicht hat der genannte Brüsseler Künstler einige Ersatzstatuen oder die Altäre geliefert. Für Tessenderloo ist Ende XVI. ebenfalls unmöglich, Ende XV. oder Anfang XVI. Jahrhunderts spätestens dürfte das Richtige sein. Aerschot ist ebenso wie Tessenderloo zu datieren. Dixmude, das einzige Werk maßloser und ausschweifender spätgotischer Dekoration, ist nach Ysendyck das früheste (XV.). Dem Stil nach ist es das späteste, Ende XV. oder Anfang XVI. Jahrhundert. Fleurys Angabe (III 131, Taillebert von Ypern 1588) ist irrtümlich. Um 1600 lieferte Taillebert einige Statuetten aus Holz als Ersatz für Steinstatuetten, die der Bildersturm zerstört hatte.[2] Piot[3] datiert: Löwen 1490, Walcourt 1531, Lierre nach Kontrakt und Baurechnungen 1535 bis 1540. Tessenderloo und Aerschot bleiben ohne Datierung. Dixmude wird Anfang XVI. Jahrhunderts gesetzt, mit Statuen von Taillebert um 1600. Es ist zu beachten, daß diese Lettner von den lokalen gotischen Bauhütten errichtet wurden, welche die Kirchengebäude fertigten, und daß diese auf verschiedener Entwicklungshöhe der Gotik standen, sodaß sehr wohl ein zeitlich früher errichteter Lettner im Stil fortgeschrittener sein kann und umgekehrt. Die Datierung beweist also nichts für die Stilstufe, sondern zeigt nur die Stilstufe der lokalen Bauhütte. Uns interessiert nur die Stilstufe des Lettners, und wir haben danach unsere Reihenfolge aufgestellt. Piots Datierungen zeigen, daß Walcourt und Lierre mit dem Lettner von Mons fast gleichzeitig sind.

Allein nach den Denkmälern ohne urkundliche Hilfsmittel urteile ich folgendermaßen: Löwen zeigt einen einfachen klassischen Typus früher Spätgotik, wie er von Frankreich etwa im XIV. bis XV. Jahrhundert übernommen wurde, die drei Joche gleich, die Brüstung nur mit Statuetten in Nischen dekoriert, die Bogenmitten durch Kreuzblumen betont, die Dekoration reich-gehalten. Ihm zunächst steht Walcourt: derselbe Dekorationstypus, verschiedene Bogenbreite, reiche Mittelnische, plastisch betonte Bogenmitten (Figurengruppen), reicheres Detail. Es folgt die Gruppe Lierre, Tessenderloo, Aerschot. In Lierre bleibt der Grund-

[1] Magasin pittoresque 1852, XX, 305 Abb. — Van Even, Louvain monumental wird entscheiden, ist mir aber unzugänglich.
[2] Magasin pittoresque 1843, XI, 105.
[3] Bulletin Comm. Roy. Art VI, 1867, p. 43.

typus derselbe, die Mittelnische ist zu einem Türmchen fortgebildet, das Relief tritt für die Brüstung hinzu, das dekorative Detail wird reicher, die Bogenmitten der überhöhten Arkadenwand sind schwächer betont, nicht in die Brüstung hinaufreichend, nur in Maßwerk dekoriert. Tessenderloo führt den Typus von Lierre zur klassischen Höhe: maßvolle Betonung und klassische Durchbildung der Mittelnische mit unterem Abschluß durch eine gotische Rostkorbkonsole und kompositionelle Verbindung mit der Bogenmitte; die Mitten der Seitenarkaden reichen mit einer Kreuzblume in die Brüstungswand hinauf und sind plastisch durch Reliefs betont. Die Brüstung ist plastisch durch Passionsreliefs von selbständiger Bedeutung geschmückt. Statuen befinden sich, wie immer, über den Pfeilern mit reichen Konsolen und Baldachinen. Aerschot erscheint wie eine Kopie von Tessenderloo und variiert nur durch Veränderung des Materials, indem es den grauen Sandstein auf Grund von schwarzem Marmor setzt. Dixmude endlich ist ein Beispiel des bizarren gotischen Barocks in seiner schlimmsten Ausprägung und führt an den Punkt, wo das Alte sich überlebt hat, dekadent geworden ist, und der Wunsch nach Neuem, Jugendfrischem entsteht. Nochmals sei daran erinnert, daß wir nur diese Provinziallettner, nicht diejenigen der Zentralen, die erfahrungsgemäß eine führende Bedeutung haben, kennen.

So vorbereitet trete man vor den Lettner von Mons. Der vollständige französische, von den Niederlanden übernommene Typus ohne Reduktionserscheinungen steht vor uns, ohne Ambonen und Treppentürmchen. Der Wunsch, eine geräumige obere Bühne für die Musik zu besitzen, hat zur Errichtung einer starken Chorwand hinter der Arkade geführt. Unschwer wird man den niederländischen Lettnertypus von Lierre, Tessenderloo, Aerschot hier im Renaissancegewande wiedererkennen: Arkadenteil und Brüstungswand, drei Joche und demgemäß drei Vertikalabschnitte, alle dekorativen Elemente und Gliederungen finden sich auch hier. Allein die durchbrochene Balustrade hat der französische Lettner geliefert. Das Spitzenkleid gotischer Ornamentik ist gefallen, und die reinen nackten Formen treten uns entgegen. Die Tonnen, die sich in Rundbogen öffnen, haben die Spitz- bzw. Flachbogenarkaden ersetzt. Die Pfeiler mit kantonierten Säulen sind die Umbildung des gotischen Bündelpfeilers, wie Lierre ihn am verwandtesten, wie ihn unklarer Dixmude zeigt. Wieviel näher wäre vom Typus von Löwen der Weg zur Renaissance gewesen mit den klassischen gotischen Säulen, den klaren, einfachen Verhältnissen; doch Dubroeucq hat jenen anderen Typus gewählt.

Sehr lehrreich für den Unterschied von Gotik und Renaissance ist die Friesbildung. An den gotischen Lettnern sind es unbedeutende, verkümmerte Glieder, dürftig von kriechendem Laubwerk belebt, oft unter dem dekorativen Kleid versteckt. Sie sprechen in der architektonischen Wirkung nicht mit und setzen dem unwiderstehlichen Aufstreben der Gotik nur schwachen vertikalen Widerstand entgegen. Es sind mehr breite Gesimse als Friese. Hier bringen drei Friese ein starkes horizontales Element in die Gesamtwirkung, betonen das Lastende, Breite, Ruhende, sind wichtige Axen der Komposition, der Hauptglieder- und Felderbildung. Es sind Friese und Architrave, die Dubroeucq in Italien zu bilden gelernt hat.

Während die Gotik vorwiegend die Horizontalprofilierungen struktiver Elemente, wie Pfeiler, Rippen, nur nebensächlich die Gesimsprofile und diese meist in praktischer Absicht als Nasen am Außenbau ausbildet, wirkt in der Renaissance die feine Durchbildung der Vertikalprofile, besonders der Gesimse und Architrave, im Gesamteindruck wesentlich mit und ist oft bestimmend für die Verhältnisse. Das Profil, struktiv bedeutungslos, wird ein Element der ästhetischen Wirkung und Gliederung. Das ist hier durchaus verstanden.

Die Mittelnische gibt sich als Umbildung des Typus von Walcourt, Tessenderloo, Aerschot kund. Entsprechend dem rechtwinkligen Schlusse der Seiten des Ganzen, sind auch die Seiten der Nische rechtwinklig geschlossen, während die gotischen Vorbilder in beiden Fällen oft den schrägen Schluß wählten. Das Mittelfeld ist in ganzer Höhe und Breite durch ein plastisches Gebilde, und zwar kein Relief oder Statuette, sondern durch eine Freistatue von selbständiger künstlerischer Bedeutung belebt, und ihr damit der stärkste Accent gegeben, welcher der dekorativen Kunst zur Verfügung steht. Die Nische ist oben rund geschlossen, mehr ein hinten durch eine Platte verschlossener Durchgang, als eine Rundnische, welche die italienische Hochrenaissance besonders liebt und mit der Muschel oben schließt.[1] Die Schmalseiten der Nische sind gemäß ihrer geringen architektonischen Bedeutung außen ungefüllt gelassen. Die Nische ist schon in Tessenderloo, Aerschot zur Aufnahme der Kreuzblume vorgebildet, in Walcourt enthält sie ein baldachingekröntes Relief.

Durch diese Mittelnische ergab sich die Betonung der Bogenmitten der Seitenarkaden als Notwendigkeit. Diese Funktion konnte

[1] Die Rundnische ist vorhanden am Lettner von Tournai. Ysendyck V, Jubé.

der kahle Rundbogen nicht erfüllen. Es mußte ein neues Glied erfunden werden.[1]

Die Aufgabe, vor die Dubroeucq durch Uebernahme des Auftrags des Kapitels von Ste. Waudru sich gestellt sah, war also, den niederländisch-gotischen Lettnertypus, wie er in Löwen, Walcourt, Lierre, Tessenderloo, Aerschot nach unserer heutigen Kenntnis zum Ausdruck gelangt war, in den Formen der italienischen Renaissance umzubilden.

Für den Komponisten eines Lettners überhaupt und eines Renaissancelettners im besonderen ergeben sich einige in engen Grenzen feste Dispositionen, in andern ist er frei. Die Höhe eines Lettners ist bestimmt durch die etwa zwei- bis dreifache Mannshöhe betragende Jochhöhe und die Brüstungshöhe. Die Breite ist im einzelnen Fall durch die Weite der Choröffnung fixiert, die nur um weniges übergreifend überschritten werden kann. Daraus ergibt sich ein bestimmtes Verhältnis für den einzelnen Fall von Höhe und Breite. Für die innere Teilung ist ein Gesetz maßgebend, das im Kirchengebäude und analogen Dekorationsteilen wie Altären, Lettnern dgl. wirksam ist: Betonung der Mitte, symmetrische Anordnung der Seiten. Der Gotiker war nun durch den Spitzbogen in der vertikalen Teilung frei, indem er drei, fünf, sieben Joche und diese verschieden breit, auch untereinander, wählen konnte, der Renaissance-Komponist dagegen ist durch den Rundbogen an drei Bogen, drei Joche gebunden, da wegen des festen Verhältnisses von Höhe und Breite fünf Bogen zu viel, vier Bogen ästhetisch unanwendbar sind. Stelzung oder Schneiden der Bögen geben nur geringe Variationsmöglichkeiten. Aus dieser in engen Grenzen festen Spannweite der drei Rundbögen folgt, daß dasjenige Vertikalglied, das sich der verschiedenen Breite der Choröffnung im Einzelfall anzupassen hat, nicht, wie beim gotischen Lettner, der Bogen, sondern das Pfeilerglied ist. In Ste. Waudru-Mons stimmt es ungefähr, sodaß ein Pfeiler von normaler Breite das Richtige trifft. Schwieriger wird die Lösung bei größerer Breite, wie in Tournai, in Herzogenbusch. Dort haben wir zwei Kompositionsabwandlungen vor uns. Das Glied ist breiter gebildet, breiter in Tournai, schmäler in Herzogenbusch, und zwei Säulen als Stützen verwendet. In Herzogenbusch bietet die Statue noch genügende Feldfüllung, in Tournai wurde ein Rundmedaillon und darüber als besonderes Motiv ein quadratisches säulenumrahmtes Relief eingeführt, das in Herzogenbusch durch schmale Nischen mit Wappenhaltern

[1] Die Renaissance setzt gern ein konsolenähnliches Glied als Schlußstein in die Bogenmitte. Cf. Lettner v. Freiburg i. Br., a. a. O., Rathaus von Antwerpen Mitteltrakt 1. und 2. Geschoß bei Ysendyck und Ewerbeck.

ersetzt ist. In Mons, dem einfachsten und normalen Fall, ist ein Pfeiler ausreichend und die Vertikalteilung durch vier Pfeiler hergestellt.

Die Horizontalteilung ist durch den Zweck des Bauwerks und den Rundbogen gegeben in Brüstungsteil und Arkadenteil. Die Renaissance erfordert Gliederung der Teile durch ein dreigliedriges Trennungs- bzw. Krönungsglied, bestehend aus Architrav, Fries, Gesims. Durch diese Vertikal- und Horizontalteilung ist der gesetzmäßige Aufbau des Renaissancelettners beendet, und der Komponist wird innerhalb der dadurch entstandenen Felder für seine dekorativen Absichten frei.

Ferner kommen Schmalseite und Chorseite zur Durchbildung in Betracht. Die Schmalseite wurde analog der Schiffseite gebildet, für die Chorseite war man frei. Leitend blieben die Motive der Schiffseite, zu berücksichtigen war das Eingreifen des Gestühls in die Lettnerwand. Ob und wie die Chorseite des gotischen Lettners durchgebildet war, darüber ist ein Urteil unmöglich, da Zerstörung und Umbau den Originalzustand meist verändert haben. Man scheint sie vernachlässigt zu haben. Alle mir bekannten Lettner Frankreichs und Belgiens zeigen keine, oder nur nebensächliche dekorative Durchbildung von Portal und Wand, soweit sie das meist eingebaute Gestühl frei läßt. Albi, Brou, Ste. Madeleine in Troyes weisen eine der Schiffseite gleiche, nur weniger reiche, nebensächliche Behandlung auf. In Auch und Paris[1] herrscht das Gestühl. In den Niederlanden ist in Löwen die Chorseite einfacher, in Aerschot diese gar nicht durchgebildet. In Dixmude ist eine der Schiffseite analog, nur einfacher, aber noch reich dekorierte Chorseite erhalten. Ueber Tournai und Herzogenbusch (Renaissance) kann man nicht urteilen, da die Chorseite dort umgebaut, hier durch den Verkauf des Lettners an das Victoria and Albert Museum in London zerstört ist. Ein Original ist in Nieuport erhalten, doch zu unbedeutend, um als Komposition berücksichtigt zu werden. So sind wir auf die Rekonstruktionen von Ste. Waudru und St. Germain in Mons allein angewiesen (Taf. V und XXXII).

Die Hauptsache blieb die Schiffseite. Die Dekoration Dubroeucqs in Ste. Waudru war anfänglich eine harmonische und organische, mit gleichwertiger Behandlung von Architektur und Plastik. Allmählich im Laufe der Arbeit trat eine Bevorzugung der Plastik ein, die eine selbständige Bedeutung gewann und so den dekorativen Organismus sprengte. Doch konnte diese veränderte Richtung nur noch auf Schmal-

---

[1] Vgl. Beschreibung Dubreul bei Viollet-le-Duc III, 230.

seiten und Chorseite wirken, da die Schiffseite schon zu weit vorgeschritten war.

Es ist ein Grundsatz aller großen Dekorateure, daß kein Teil über das dekorative Ganze die Herrschaft gewinnen darf, daß das dekorative Ganze, nicht das selbständig gewordene Einzelstück zu herrschen hat, so reich auch durch die verschieden starken dekorativen Werte von der selbständigen Freistatüe bis zum einfachen Ornament- und Architekturstück die Skala der dekorativen Nüancen sein mag. Dies hat Ghiberti, dies hat selbst Raffael und Rubens selten vergessen. Darauf beruht auch die dekorativ immer sehr befriedigende Wirkung der Werke des Cornelis Floris. Dem hat sich Jean Goujon gefügt. Ward dies nicht beachtet, so geschah es zum Schaden des Ganzen. Es kommt auf Verhältnis und Auswägung an: eine Statue und Relief von hoher Monumentalität, erfordert eine hochmonumentale Umgebung, Skulpturen geringeren Gehalts gehören in eine ihrer Stufe entsprechende Gesellschaft und setzen einen hochmonumentalen Rahmen in seiner Wirkung herab.

Auf der Schiffseite unseres Lettners war diese organische Harmonie gewährt. Die plastische Entwicklung Dubroeucqs im Laufe der Arbeit war auf die Monumentalität der italienischen Hochrenaissance gerichtet, und er glaubte sich schließlich so weit, sie aussprechen zu können. Er schuf die drei Reliefs Geißelung, Kreuztragung, Auferstehung. Diese passen nicht mehr zur einmal festgelegten Dekorations- und Stilstufe und sprengen den dekorativen Organismus. Schon die theologischen Tugenden drohten über das Maß hinauszuwachsen. Hier ist aber der Rahmen noch bedeutend genug, ihren Dekorationswert auszuhalten. In Schmal- und Chorseite dagegen ist eine Disharmonie zweier Dekorationsstufen hineingekommen. Es wäre organisch gewesen, jene drei Felder leicht zu betonen, etwa analog dem Lünettenfeld der Schiffseite durch ein Rundmedaillon mit einem Relief mittleren dekorativen Gewichts. Dann wäre die gesamte Dekoration einheitlich organisch geblieben.

Eine zweite Forderung organischer Dekoration ist die, daß sie der architektonischen Struktur gemäß sei, diese in ihrer Funktion verdeutliche und nicht wider sie wirke. Dieser Forderung ist in unserm Lettner genügt. Danach könnte man von dem Stilorganischen und Struktivorganischen unserer Dekoration reden. Die Forderung, daß sie ein Organismus sei, wird man stets an eine gute Dekoration stellen müssen.

Die Dekoration der Schiffseite betont mit dem stärksten Accent die Bogenmitten: Nische mit Freistatue selbständigen Wertes. Der zweitstärkste Accent ist auf die Pfeilerlinie gelegt und zwar nicht in der-

selben Höhe, sondern in Höhe der Rundbogen vor die diese trennenden Pilaster, während die Pilaster des Brüstungsgliedes nur eine leichte architektonische Betonung durch Säulchen erhalten haben. Dadurch kommt ein Bewegungsmoment hinein, ein Auf- und Abwallen zwischen den Statuen des oberen und unteren Gliedes, während die Ruhe durch die Reihe der drei und vier Figuren gewahrt ist. Mit der Festlegung der drei Nischen war die Dekoration der Brüstungswand in bestimmte Grenzen gewiesen. Die Vertikalteilung durch Pilaster ergab die drei Kompartimente. Es blieben seitwärts der Nische je zwei Felder stark oblong in vertikaler Richtung. In ihrer Dekoration war Dubroeucq frei. Sie ganz zu füllen, war unmöglich, sie erdrückten Nische mit Statue und brächten eine Anarchie von großen, unruhig wirkenden Reliefs. Also Teilung. Zwei gleichgroße Relieffelder wären unerträglich und geistlos. Verschiedenheit der Glieder eine notwendige ästhetische Forderung. Da ergreift unser Meister ein Element, das der niederländische Lettner in den erhaltenen Exemplaren nicht kennt, das jedoch dem französischen Lettner geläufig und charakteristisch ist: die durchbrochene Balustrade. Welch vollkommene Abwechslung und Gegensätzlichkeit ist dadurch erreicht: ein Feld, das wichtigere, einheitlich breit wirkend, nicht durchsichtig, plastisch betont mit dem starken Accent eines Reliefs von selbständigem Kunstwert, doch der Nischenstatue untergeordnet; — das andere Feld, das oben abschließende, leicht aufgesetzt, durchbrochen, von einem Architekturglied niederen Ranges mehr dekoriert als betont, die Steifheit der breiten Flächen durch kapriziöse Unruhe belebend und doch in dieser maßvollen Anwendung durch Unruhe die Gesamtharmonie nicht störend. Während der Ausführung arbeitet er an diesem Glied weiter, er wägt beide Felder anders gegen einander ab, um die beabsichtigte Verhältnisnüance feiner, richtiger zu treffen. Das Hochformat des Entwurfs mit der niedrigen Balustrade von etwa halber Höhe des unteren Feldes wird in Breitformat verwandelt, und die Balustrade entsprechend erhöht, so daß sie fast drei Viertel des unteren Feldes hoch wird. Man beachte, welche Veränderung der Wirkung das zur Folge hat. Es waren fast nur vertikale, strebende Elemente bisher im Lettner. Die Pfeiler, zweimal vier Pilaster, die Nischen mit ihren Pilastern, die Reliefs im Hochformat und Hochkomposition, die Balustrade, gegenüber den drei Bogen und drei Friesen: also noch viel gotisches Empfinden. Das Breitformat der Reliefs hat zur Folge, daß auch die Komposition der Szenen Breitkompositionen werden müssen, daß das horizontale Element jetzt mehr Bedeutung in der

Auswägung der Gesamtverhältnisse gewinnt. Die höhere Balustrade verhindert wieder durch die Leichtigkeit, mit der sie den oberen Teil umspielt, daß Plumpheit entsteht. Also auch hier beobachtet man eine Konzession an das Renaissancemäßige, ein langsames Verdrängen des gotischen Geistes durch den Renaissancegeist.

Durch Wahl des gleichen Motivs für alle Felder wird auch das Element der Ruhe und des Gleichmaßes gegenüber dem der Bewegung und Abwechslung betont, dieses wäre reicher, jenes wirkt harmonischer. So kehrt das Motiv: Mittelnische, umgeben von dem zweigeteilten Seitenfeld, umrahmt von Pilastern dreimal wieder unter stärkerer Betonung des Mittelgliedes. Das macht die Wirkung einheitlich, gesetzmäßig.

Warum wählt nun Dubroeucq eine so hohe Brüstungswand, die leicht plump auf den leichten Arkaden lastet? Hier scheinen zwei Ueberlegungen wirksam gewesen zu sein. Erstens brauchte er für seine beabsichtigte Wirkung durch die Verhältnisse die Gleichheit von Bogenteil und Brüstungsteil, und zweitens suchte er für seine neuen plastischen Ziele große Formate, für Statuen wie Reliefs, denn nur im großen Formate können gewisse Probleme der monumentalen Plastik überhaupt aufgeworfen und gelöst werden. Er suchte die lebensgroße Statue und das großformatige Relief mit wenigen, plastisch erschöpfend durchgebildeten Figuren, deren Bedeutung ihm in Italien klar geworden war.

Die beiden Friese, die vier Gebälkstücke über den Tragpfeilern, die Zwickel und endlich die Tragpfeiler, Balustrade und Pilaster des Brüstungsglieds haben den leichtesten Accent: Ornament und Ziersäulen erhalten.

In der Wirkung der Schiffseite spricht die Wand unter dem Lettner noch mit. Dubroeucq hatte im Entwurf Wappenfüllungen in die Rundmedaillons der Lünetten skizziert. Diese müssen ihm zwischen den Statuen zu leicht erschienen, sein Bedürfnis nach Plastik größer geworden sein. Er füllte sie mit drei Rundreliefs und gab der darunterliegenden Wand eine leichte architektonische Dekoration, wahrscheinlich mit Zierstatuetten belebt.

In dieser Dekoration der Schiffseite kann man drei Grade unterscheiden:

1. Die Freistatue mit zwei Nüancen: plastisch selbständige und mehr dekorativ, pilasterartig gehaltene Statue.
2. Relief an zwei Stellen, gleichwertig.
3. Ziersäule, Konsole und Ornament.

Hätte Dubroeucq, wie er sicherlich zuerst und lange Zeit während der Ausführung beabsichtigte, diese Dekoration auf Schmal- und Chorseite auch durchgeführt mit reliefgefüllten Rundmedaillons statt der großen monumentalen drei Reliefs, so hätten wir ein in Stil und Struktur ganz organisches Kunstgebilde vor uns.[1] Sein mächtig sich entfaltendes plastisches Bedürfnis hat dies verhindert und uns drei Reliefs geschenkt, welche zwar unsern Organismus sprengen, aber zu den künstlerisch wertvollsten, und den wenigen monumentalen Reliefs gehören, welche die niederländische Plastik bis heute hervorgebracht hat.

Auf der Chorseite ist nur das vertikale Mittelglied dekorativ durchgeführt, das Motiv der Schiffseite wiederholend mit der erwähnten Abweichung. Die Seitenglieder sind ihrer untergeordneten Bedeutung gemäß nebensächlich behandelt.

Das gesteigerte plastische Bedürfnis Dubroeucqs äußert sich auch in der Friesdekoration. Schon auf den Schmalseiten und ganz zielbewußt auf der Chorseite wird der Fries nicht mit Ornament, sondern mit dekorativer Kleinplastik gefüllt. Dubroeucq will hier im Kleinen Aehnliches, wie Michelangelo in der sixtinischen Decke, indem er alles Ornamentale durch Plastik ersetzt und so einen reinen Zusammenklang von Architektur und Plastik ohne Ornament versucht. Ist das nicht eine Uebertreibung und Maßlosigkeit bei Michelangelo, wenn er seine so hochgestellte Plastik zu Ornamentsdiensten erniedrigt?

Da Dubroeucq, wie aktenmäßig feststeht, auch die Entwürfe zum Gestühl geliefert hat, so ist unter seinen Neuschöpfungen auch die einheitliche Konzeption einer Chorseite durch Zusammenwirken von Lettner und Gestühl zu verzeichnen (Tafel V).

4. DIE SKULPTUREN.

Der Skulpturenschmuck des Lettners bestand aus zehn Statuen, sechzehn großen und zehn kleinen Reliefs, nicht gerechnet den ungewissen Schmuck der Altarwände unterm Lettner mit Statuetten. Davon sind fünf der großen Reliefs unter den Balustraden verloren. Die übrigen werden in Ste. Waudru aufbewahrt.

Es sei hier noch einmal betont, daß an sich für die Zugehörigkeit der erhaltenen Stücke zum Lettner keine Gewähr besteht. Der

[1] Was vom Lettner von Tournai heute erhalten, hat diese Eigenschaft. Dort sind auch die Rundreliefs auf der Schmalseite verwendet, dekorativ feiner und harmonischer als in Mons.



Lettner ward zerstört, seine Bestandteile wurden verschleudert, dann Fragmente zurückgekauft und in den Kellern von Ste. Waudru lange unbeachtet aufbewahrt. Deschamps, als Dekan der Kirche, zog sie ans Licht. So sind sie erhalten. Nur die Konkordanz von Stück, Entwurf, Akten, Beschreibung liefert für das Einzelwerk mehr oder minder sicher den Beweis der Zugehörigkeit. Bei einigen Stücken kann die Stilkritik, nie dagegen die Tradition allein entscheiden.

Die historische Entwicklung der Lettnerskulpturen im allgemeinen nach Stil und Inhalt ist noch nicht untersucht. Für unsern Lettner ist vom oben behandelten niederländischen gotischen Lettner auszugehen. Grundlage ist die dreijochige Anlage mit Brüstung. Für die Statuen sind die Pilaster zwischen den Bogen und die Bogenmitten die regelmäßigen Plätze, für die Reliefs die Brüstungswand. Während der französische und deutsche Lettner sich meist mit der durchbrochenen Balustrade begnügen, ist beim niederländischen Lettner in den uns erhaltenen Exemplaren die Brüstungswand immer plastisch dekoriert.

Löwen hat nur Statuetten: Maria mit dem Kinde, Apostel, Heilige. Etwas steif ist dieser geistliche Hofstaat hier in Reih und Glied geordnet. Die Pfeilerstatuen sind zerstört. Es waren sicherlich die vier Evangelisten (vorn) und vier Kirchenväter (Seiten).

Walcourt folgt Löwen. Nur sind die Bogenmitten hier schon mit jener plastischen Mischbildung zwischen Relief und Freigruppe betont, die von den gotischen Schnitz- und Steinaltären stammt und für die man noch keinen treffenden Namen eingeführt hat.[1]

Lierre ist bahnbrechend. Es teilt das Brüstungskompartiment in drei Felder und füllt jedes mit einem Nischenrelief und Maßwerkabschluß. Das Türmchen der Mitte erhält zwei Reliefs, ebenso die Schmalseite. Die Pilaster der Brüstungswand sind hier ausnahmsweise noch mit Engeln geziert. Vier Evangelisten vorn, je zwei Kirchenväter an den Schmalseiten sind jetzt typisch, auch in Tessenderloo, Aerschot, vorhanden. In den Reliefs ist die Passion dargestellt und zwar in folgenden Szenen von links nach rechts: Schmalseite vielleicht Verurteilung, Verspottung;[2] Schiffseite zehn Reliefs mit acht Stationen der Kreuztragung, Kreuzannagelung, Kreuzigung; rechte Schmalseite vielleicht Beklagung, Grablegung.[2]

Lierre folgt Tessenderloo. Das Kompartiment ist hier in fünf Felder geteilt (Schmalseite drei Felder). Das mittelste Feld wird an den Seiten mit der hinaufreichenden Kreuzblume gefüllt. Die Mitte ist mit einer leicht vorkragenden Kanzel versehen, deren drei Felder drei Reliefs

---

[1] «Nischenrelief» wurde einmal im kunsthistorischen Seminar der Universität Straßburg dafür vorgeschlagen. Vgl. darüber unten S. 71.

[2] Auf der mir vorliegenden Abbildung nicht zu erkennen. Ich kenne nur die Originale von Löwen, Aerschot, Dixmude, die übrigen nach Photographien und den vorzüglichen Lichtdrucken bei Ysendyck, IV und V.

enthalten. Auch hier gilt, wie für den immer ungleichachsigen Schnitzaltar, das oben erwähnte Teilungsgesetz: Betonung der Mitte und symmetrische Anordnung der Seiten. Also ist Teilung in drei oder fünf Felder das Regelmäßige. Die Bogenmitte ist hier noch unter der Kreuzblume durch vier Reliefs aus dem Marienleben geziert (vgl. Lettner von Troyes, Ste. Madeleine). Die siebzehn Reliefs der Brüstungswand stellen die Passion dar in folgenden Szenen von links nach rechts: Schmalseite (Einzug in Jerusalem, Abendmahl?); Schiffseite Christus am Oelberg, Gefangennahme (Judaskuß, Petrus und Malchus), Ecce homo, Geißelung (Christus an der Säule), Dornenkrönung (Verspottung), Kreuztragung, Kreuzigung, Kreuzabnahme, Beklagung, Grablegung, Auferstehung, Christus als Gärtner (Noli me tangere), Christus und die Jünger auf dem Wege nach Emmaus; rechte Schmalseite (Himmelfahrt, Ausgießung?).

Aerschot stimmt hiermit genau überein. Die vier Reliefs der Bogenmitten unter den Kreuzblumen und die acht Statuen (vier Evangelisten, vier Kirchenväter) sind zerstört. Die siebzehn Brüstungsreliefs stellen ebenfalls die Passion Christi dar: Schmalseite links nur unkenntlich; Schiffseite Gefangennahme? (Petrus und Malchus), Geißelung (Christus an der Säule), Dornenkrönung (Verspottung), Kreuztragung, Kreuzannagelung, Kreuzigung mit zwei Nebengruppen, Kreuzabnahme, Christus in der Vorhölle, Grablegung, Auferstehung, die drei Marien am Grabe; Schmalseite rechts Christus als Gärtner (Noli me tangere), der ungläubige Thomas.

Die Darstellung der Passion am Lettner stammt aus Frankreich.[1] Der Lettner von Paris scheint sie eingeführt zu haben.[2] Doch ist Reliefschmuck am französischen Lettner nur ausnahmsweise vorhanden.

Diese bisherige Lettnerdekoration fand Dubroeucq vor, als er sich über den plastischen Schmuck des geplanten Lettners zu entscheiden hatte.[3] Inwieweit das Kapitel den Inhalt bestimmte, oder der Meister frei war, ist nicht festzustellen. Vielleicht hat das vor der sixtinischen Decke entstandene Verlangen, einen Cyklus von Genesisreliefs zu bilden, dem Wunsche des Kapitels, den traditionellen Passionscyklus zu besitzen, weichen müssen. Die Wahl der Passionsszenen wird sich daraus ergeben haben, daß der Kalvarienberg sich über dem Lettner erhob.

Bei der Behandlung unserer Lettnerskulpturen sind die Geschichten des Entwurfs und der Ausführung gesondert zu betrachten.

Der Entwurf, der nur die Schiffseite zeigt, enthält in den Feldern unter der Balustrade sechs Reliefs aus der Geschichte der ersten

---

[1] Im Verhältnis zu der Fülle nordischer Vorbilder erscheint der Einfluß Italiens auf die plastische Passionsdarstellung im Norden gering und ist wohl nur auf die Stilwandlung beschränkt, erstreckt sich dagegen nicht auf Inhalt und Szenenwahl.

[2] Vgl. Viollet-le-Duc, Dict. de l'arch. «choeur». St. Denis zeigte die Heiligenlegenden v. St. Denis, St. Rustique, St. Eleuthère.

[3] Walcourt und Lierre, absolut gleichzeitig, waren damals in Arbeit.

Menschen, über den vier Pfeilern die Statuen der vier Kardinaltugenden, über den Bogenmitten die drei theologischen Tugenden. Die sechs Reliefs stellen dar: Sündenfall, Vertreibung aus dem Paradies, Erdenleben Adams und Evas, Opfer Kains und Abels, Kain erschlägt Abel, Adams und Evas Trauer an der Leiche Abels.[1] Es ist zu vermuten, daß an den Schmalseiten auch je ein Relief beabsichtigt war, vielleicht Schöpfung Adams[2] oder Verbot des Fruchtgenusses,[3] links, und Geburt Seths, rechts.

Diese Genesisreliefs an einem Lettner stehen ganz vereinzelt da. Es gibt meines Wissens weder Vorgänger noch Nachfolger dafür. Die Genesisdarstellungen, zuerst in den Miniaturen gepflegt (Wiener Genesisbilder), hatten in Italien ihre Ausbildung gefunden. Nach dem Kampanile von Florenz und dem Dom von Orvieto werden sie von Jacopo della Quercia (Tür von S. Petronio in Bologna) und Ghiberti (Tür des Baptisteriums von Florenz) in maßgebender Weise gestaltet. Michelangelo spricht als Nachfolger Quercias in der sixtinischen Decke das letzte Wort. Im Norden finden sie sich hauptsächlich in Frankreich in den Archivolten der großen Kathedralen in Kleinplastik. In den Niederlanden, die nur selten ihre Kirchenportale plastisch ausbilden, sind mir Genesisgruppen oder -reliefs nicht bekannt.[4]

Die Skizzen zu Genesisreliefs sind also hier eine Erscheinung italienischen Einflusses, ein Renaissanceimport, angeregt durch Michelangelos Decke.

Neu ist ebenfalls die Verwendung der theologischen und Kardinaltugenden. Am französischen Lettner sind bestimmte Statuen nicht typisch. Reims, am reichsten ausgestattet, zeigt außer den Statuen des Kalvarienberges, die Verkündigung zu beiden Seiten des Hauptportals, Notre-Dame-de-la-belle-image, Apostel, Propheten, Heilige an Altarwänden, Balustrade, Türmchen. In Paris und St. Denis sind die Statuen unsicher, in Ste. Madeleine in Troyes zerstört, in St. Ouen in Rouen fehlen sie ganz. Am niederländischen Lettner sind die vier Evangelisten (vorn) und vier Kirchenväter (Seiten) typisch für die Pilaster über den Pfeilern. Die Bogenmitten sind verschieden behandelt. Dixmude zeigt den Salvator mundi und Heilige, sonst häufig Reliefs und Kreuzblumen, keine Statuen.

Ebenfalls eine Wirkung des Aufenthalts in Italien ist bei Dubroeucq die Idee der Verwendung der Tugenden.

Diese waren in Italien die regelmäßigen Attribute der Grabmäler. Von den Königsgräbern in Neapel, Quercias Bentivogliograb in Bologna und

---

[1] Nicht, wie ein Schriftsteller meint: Hagar und Ismael in der Wüste.

[2] Vgl. die später entworfene Schöpfung Evas im großen Schöpfungsrelief der Lünette.

[3] Vgl. diese Szene im Genesiscyklus des Tabernakels von Léau.

[4] Nach Dubroeucq stellte Cornelis Floris fünf Szenen der Genesis in Nischenreliefs am Tabernakel von Léau um 1550 dar.

dem Colleonigrab in Bergamo an findet man sie an fast allen Dogengräbern in Venedig, und Dubroeucq kannte die Statuen der Tugenden der wohl zwei Jahrzehnte vor seiner Ankunft in Rom fertig gewordenen berühmten Grabmäler im Chor von S. Maria del Popolo, deren Kompositionstypus er auch für einen Altar benutzte. Sie scheinen die Inspiratoren für diesen Renaissanceimport gewesen zu sein, wie überhaupt die Schule Andrea Sansovinos in manchen niederländischen Frührenaissancewerken anklingt.[1]

Doch ist hier noch eine andere Quelle möglich. Die Tugenden als Wächterinnen des Toten, dessen Begleiterinnen sie im Leben waren, hatte schon die französische Grabplastik des beginnenden XVI. Jahrhunderts angenommen. In Nantes (Grabmal Franz' II. 1502—1512) sind die Kardinaltugenden an die vier Ecken des burgundischen Grabmalstypus gestellt, in Brou viele Tugenden als Nischenfüllung verwendet, in St. Denis (Ludwig XII., 1516—1532) der oberitalienische Typus[2] durch sie bereichert, in Rouen (Amboise 1516—1525) sind sie am Sockel dekorativ behandelt. Das Grabmal Brézé in Rouen (u. a. Jean Goujon 1535 bis 1541) zeigt die Hoffnung als nischenfüllende Sitzstatue und dekorative Tugenden als Karyatiden. Sitzend dargestellt weisen sie auf den von Matteo Civitali (Florenz, Museo Nazionale aus Lucca) geschaffenen, von Benedetto da Majano (Kanzel S. Croce) und A. Sansovino (Grabmalstypus Rom a. v. O.) ausgebildeten Typus. Auch die Niederlande besaßen ein Renaissancegrabmal, wo die Bronzestatuen der sieben Tugenden am Sockel des Todessarkophags als Feldfüllungen verwertet waren, das des Kardinals Erard von der Marck in der Kathedrale von Lüttich, aufgestellt 1528, zerstört 1794.

Die Tugend in Aktion mit Lanze oder Fuß ein gegensätzliches Laster besiegen zu lassen, ist mittelalterlich gedacht (Münster von Straßburg und Freiburg), sie in Ruhe ein Attribut halten zu lassen, renaissancemäßig (Nantes, Rouen-Brézé, St. Denis, Mons Kardinaltugenden, Cornelis Floris' Tugenden). Interessant sind die mittelalterlichen Reste im Renaissancegewande als Uebergangserscheinungen (Brou, Lüttich, Mons-Glaube). Sehr merkwürdig erscheinen unter diesem Gesichtspunkte die theologischen Tugenden in Mons, indem der Glaube jene Uebergangserscheinung zeigt, die Liebe antik, wie eine Demeter, anmutet, die Hoffnung barockes Empfinden einzuleiten scheint, das damals in Rom zu erwachen begann.

Die mittelalterliche Plastik Frankreichs hatte die Tugenden nur an den Portalen dargestellt meist in Verbindung mit den Lastern. Von da war der Schritt zum Lettner zwar nicht weit, ist aber nicht getan worden. Für den Lettner bedeutet die Verwendung der Tugenden jedenfalls ein Neues.

Die Ausführung des Lettners behielt die sieben Tugenden bei, setzte aber an die Stelle der Genesisreliefs nach dem Vorbilde von Lierre, Tessenderloo, Aerschot die Passion Christi und führte in den unteren Feldern der Schmalseiten und Chorseite drei Hauptszenen in

[1] So Cornelis Floris' Grabmal des Herzogs Albrecht von Preußen im Dom von Königsberg; Grabmal Croy in Enghien.

[2] Vgl. Grabmal Giangaleazzo Visconti in der Certosa di Pavia und die Pariser Entwürfe zum Grabmal Gaston de Foix.

größerem Maßstab aus. Die Medaillons der Lünetten unterm Lettner, auf dem Entwurf nur mit Dekorationswappen gefüllt, erhielten drei Rundreliefs, welche Anfang und Ende des Reiches Gottes auf Erden und das himmlische Reich darstellen: Schöpfung, Jüngstes Gericht, Triumph der Religion. Hinzu kommt die Dekoration der Chorseite, deren drei Statuen den Haupthelden des Reiches Gottes, umgeben von den zwei größten Gotteshelden des alten Bundes zeigen: Christus als Heiland der Welt (vgl. Dixmude und Ypern), Moses, David. Die drei Reliefs der Chorseite ergänzen die Passion und greifen im Verein mit den zehn kleinen Reliefs der Friese schon in die Apostelgeschichte über. Alle diese Zusätze sind sachlich und künstlerisch neue Gedanken Dubroeucqs, für die Vorbilder nicht namhaft zu machen sind.

A. Historische Reihenfolge:[1]

I. Anfang und Ende des irdischen und das himmlische Reich: Schöpfung — Jüngstes Gericht — Triumph der Religion. Rundreliefs.

II. Der König des Reiches Gottes auf Erden umgeben von seinen beiden Haupthelden: Christus als Heiland der Welt — Moses — David — Statuen, Chorseite.

III. Die Stützen des Reiches Gottes auf Erden: die drei geistlichen Tugenden: Glaube — Liebe — Hoffnung. Die vier weltlichen Tugenden: Stärke — Mäßigung — Gerechtigkeit — Klugheit — Statuen, Schiffseite.

IV. Das Hauptereignis des Reiches Gottes auf Erden: die Passion Christi und seine Folgen:

1.	Abendmahl	Brüstung, Schmalseite links.
2.	Einzug in Jerusalem (?)	Schiffseite verloren, (Nachricht fehlt, cf. Tessenderloo, Aerschot.)
3.	Oelberg	Fries, Schmalseite links.
4.	Judaskuß — Gefangennehmung — Petrus und Malchus	Fries, Schmalseite links.
5.	Christus vor Kaiphas	Fries, Chorseite Mitte.
6.	Ecce homo	Brüstung, Schiffseite.
7.	Pilatus wäscht sich die Hände — Christus den Henkern übergeben	Brüstung, Schiffseite.

[1] Die verlorenen Reliefs, deren Gegenstände auch nicht überliefert sind, wurden nach Analogie von Tessenderloo und Aerschot ganz unmaßgeblich ergänzt, um den Plan und Zusammenhang des Ganzen herzustellen.

8. Geißelung	Unteres Feld Schmalseite links.
9. Dornenkrönung oder Verspottung (?)	Schiffseite, verloren, (Nachricht fehlt, cf. Tessenderloo, Aerschot.)
10. Christus wird das Purpurkleid ausgezogen und das Kreuz gebracht	Fries, Schmals. rechts.
11. Christus wird wieder mit seinem Gewand bekleidet, von den Schächern umgeben	Fries, Chorseite Mitte.
12. Kreuztragung	Unteres Feld, Schmalseite rechts.
13. Christus wird ans Kreuz genagelt	Fries, Schmalseite rechts.
14. Kreuzigung (?)	Schiffseite, verloren, (Nachricht fehlt, cf. Tessenderloo, Aerschot.)
15. Kreuzabnahme (?)	ebenso.
16. Grablegung oder Beklagung (?)	Schmals. rechts, ebenso.
17. Auferstehung	Unteres Feld, Chorseite Mitte.
18. Die drei Marien am Grabe — Christus als Gärtner (Noli me tangere)	Fries, Chorseite, links.
19. Der ungläubige Thomas	Fries, Chorseite, links.
20. Himmelfahrt	Brüstung, Chorseite.
21. Ausgießung des heiligen Geistes	ebenso.
22. Matthias durchs Los zum Apostel bestimmt	Fries, Chorseite, rechts.
23. Tod des Ananias und seiner Frau	ebenso.

B. Lieferungsreihenfolge:[1]

Vor 1545 (unsicher, da Rechnungen fehlen).

1. Drei Rundreliefs.
2. Brüstungsreliefs außer Ecce homo und Verurteilung.
3. Drei theologische Tugenden.

1545.

4. Vier Kardinaltugenden.
5. Geißelung und Kreuztragung.
6. Kleine Reliefs 1—7.

[1] Vgl. die Rechnungen in Anhang I A.

1546.

7. Kleine Reliefs 8—10.
8. Brüstungsreliefs Ecce homo und Verurteilung.

1547.

Chorseite:

9. Auferstehung.
10. Himmelfahrt und Ausgießung des Heiligen Geistes.

1548.

11. Salvator — Moses — David.

C. Stilistische Reihenfolge:[1]

1. Schöpfung (vor 1545 geliefert).
2. Jüngstes Gericht (ebenso).
3. Triumph der Religion (ebenso).
4. Abendmahl (ebenso).
5. Ecce homo (Ende 1546 quittiert).
6. Verurteilung (1. Okt. 1546).
7. Die vier Kardinaltugenden (Anfang 1545 überführt).

Höhe:

8. Die drei theologischen Tugenden (vor 1545 geliefert).
9. Geißelung (3. April 1545 quittiert).
10. Kreuztragung (23. Jan. 1545 quittiert).
11. Auferstehung (12. März 1547).
12. Salvator (1548).

Werkstatt, nicht mehr eigenhändig:

13. Himmelfahrt und Ausgießung des Heiligen Geistes (2. Aug. 1547).
14. Moses und David (1548).
15. Die zehn kleinen Reliefs (1545/46).

Ein wichtiges Moment des Eindringens der Renaissance im Norden, auf das man bisher noch nicht den gebührenden Wert gelegt hat, ist: die Veränderung des nordischen Reliefstils unter italienischem Einfluß.

Das Relief ist eine Mischgattung zwischen der Malerei, ohne Tiefendimension, nur mit Tiefenwerten arbeitend, und der Freiplastik mit vollkommener Tiefendimension. Je nach der Höhe des Reliefs ist die

[1] Hier sind die verlorenen Reliefs nicht berücksichtigt.

Bedeutung der Tiefendimension verschieden. Die Antike setzt die halben, Viertel- oder Dreiviertelfiguren auf den Grund. Erst das hellenistische Relief variiert reicher. Unter den Pisani gewinnt das streng antike Relief im Anschluß an die antiken Sarkophage in Pisa neues Leben. Das flache Relief Ghibertis ist reliefierte Malerei fast ohne Tiefendimension, nur mit malerischen Tiefenwerten arbeitend. Donatello schafft ein neues Relief. Er nimmt in einiger Entfernung vom Grund eine zweite Fläche an, auf die er die Tiefendimension der in ihr modellierten Figuren bezieht. Er schneidet die Umrisse dann ziemlich hart ab oder benutzt die Schrägflächen zwischen beiden Gründen zur Entfaltung der dritten Dimension. Das Relief, in seinen stilistischen Grenzen bleibend, erhält so einen erhöhten Reichtum und wirkt sehr streng stilmäßig (Sängerbühne Florenz, Padua Santoreliefs, Eselswunder, Geizige, Säuglingszeugnis). In seiner strengsten Ausbildung fehlen auch alle malerischen Elemente in diesem Relief. Es ist, wie das antike der besten Zeit, rein plastisch (Putten Santo, Sängerbühne, Christus Kensington London). Später kehrt er mehr zu den Grundsätzen des hellenistischen und ghibertischen Reliefs zurück und entwickelt diese neu und sehr streng stilisiert (Siena Taufbrunnen, Verkündigung S. Croce, Padua Santo Beinheilung, Kanzeln S. Lorenzo). Alle Seiten des Reliefs beherrschend, endet er bei stark dramatischer Bewegung. — Im Norden übernehmen die Giebelfelder der Portale das antike Relief vermutlich von den antiken Sarkophagen der Provence, die Zierglieder entwickeln das ornamentale Flachrelief. Für die Archivolten werden in Kleinplastik gedrängte Freigruppen neben Statuetten verwendet. Diese, vor die Fläche gesetzt, werden von den Altären übernommen. Hieraus, aus der vor die Fläche gesetzten und mit ihr durch Zwischenglieder und alle Grade des Reliefs verbundenen Freigruppe, entsteht ein neues plastisches Mischgebilde, das Nischenrelief, wie es oben genannt wurde. Es ist eine Mischgattung zwischen Relief und Freigruppe, wird meist[1] nur in kleineren Dimensionen angewendet und neigt zur Stillosigkeit wegen der Freiheit und Fülle plastischer Möglichkeiten. Es ist daher besonders für die Kleinplastik geeignet. Es wird meist zur skizzenhaften

[1] In den deutschen Oelbergsdarstellungen (z. B. Straßburg, Münster) und in den volkstümlicher Schaulust dienenden kirchlichen Prachtdekorationen an Kalvarienbergen, Wallfahrtsorten und Volksfesten (Sacro Monte in Varallo, Piemont) dauernder oder vorübergehender Art wird diese Mischgattung, noch durch Malerei unterstützt (unserm Panoramenstil verwandt), mit Vorliebe und auch in größerem Format angewendet. Meist von rein inhaltlichem Interesse, auf niedere Schaulust berechnet und künstlerisch wertlos, erreichen sie doch ausnahmsweise bei Teilnahme tüchtiger Meister eine hohe Kunststufe, wie die genannten Beispiele zeigen.



Darstellung von Schauspielszenen verwendet und enthält eine Fülle von leicht hingeworfenen Charaktertypen ohne Detaildurchbildung, so recht nach dem Herzen leicht und schnell arbeitender Improvisatoren, eine Gefahr für ernste und monumentale Kunst. Der inhaltlich-volkstümliche Gesichtspunkt siegte hier wie anderwärts in der nordischen Kunst des Mittelalters absolut über den stilistischen. Wendet sich die Plastik den großen plastischen Problemen zu, so geht sie den Weg Donatellos zum stilistisch strengen antiken oder donatellesken Relief oder den Michelangelos, der das Relief fast ganz als für seine Ziele unbrauchbares plastisches Ausdrucksmittel verschmäht. Die spätere mittelalterliche Plastik wendet nur in den Giebelfeldern, in denen sie die Dimensionen der Einzelszene gern verkleinert, das reine Relief und zwar ein sehr hohes, doch nicht das Nischenrelief, an.[1] Im übrigen, besonders in ihrem Hauptauftrag, dem Altar, liegt sie unentrinnbar in den Banden des stillosen Nischenreliefs in Kleinplastik. Auch Chorschranken, Lettner und Tabernakel übernehmen es. So in Frankreich, den Niederlanden, Deutschland.

Erst der italienische Einfluß wirkt befreiend. Er bringt das strenge antike oder das donatelleske Relief, welches letzteres allerdings nur wenigen Künstlern verständlich ist. Diese Wirkung des italienischen Einflusses, bestehend in Vernichtung des Nischenreliefs und der Stillosigkeit, ist überall ein wichtiges Kennzeichen werdender Renaissance in der Plastik. Und dieses finden wir ganz besonders in der Kunst Dubroeucqs. Denn merkwürdig: er bildet kein Nischenrelief mehr, selbst das erste ist ein malerisches Relief im Sinne Ghibertis und Sansovinos. Er wendet das antike Relief in der Ausbildung italienischer Renaissance an, und — wir werden sogar Spuren des donatellesken Reliefs finden. Ein wichtiges Moment in Dubroeucqs Entwicklung als Reliefbildhauer ist ein grades und bewußtes Hinstreben vom malerisch freien vielfigurigen zum stilistisch strengen, rein plastischen Relief von wenigen Figuren, in welchem er in Geißelung und Kreuztragung die Höhe erreicht.

Die Skulpturen des Lettners tragen von Anfang an italienischen Charakter, die Reminiszenzen mittelalterlicher und realistischer plastischer Tradition sind daneben selten, schwer erkennbar und unwichtig. Man kann sie noch in der allgemeinen Behandlung der

[1] Auch das auf Sicht von einem Standpunkte und auf Wirkung gearbeitete geht nicht darüber hinaus. Straßburg Südportal Tod Mariä.

Rundreliefs und Passionsszenen der Brüstung empfinden, wo die Sprache der Altar- und Lettnerskulpturen noch nachwirkt. Doch sind diese Nachklänge schwach und im Absterben, es herrschen die italienischen Eindrücke, vielleicht noch Ghiberti, besonders aber Sansovino (Statuen von S. Maria del Popolo, Reliefs der Casa Santa von Loreto), und Michelangelo. Schon die skizzierten Statuen des Entwurfs stehen der malerisch-bildmäßigen Figurenkomposition nahe, wie sie von der Raffaelschule der letzten Stanzen ausgebildet wurde.[1] Ein mehr malerisches als plastisches Empfinden ist in ihnen zu bemerken. Sie wurden bald aufgegeben und durch andere, rein plastisch gedachte, ersetzt.

Im Laufe der Arbeit dringt Dubroeucq zum Stil der italienischen Hochrenaissance durch, ganz frei von nordischer Tradition, wird er Nachahmer Italiens und Eklektiker, dem Zeitgeist und eigener Anlage und Neigung gehorchend. Die Wirkung eines aufs Typische und Formenreine gerichteten Zeitgeistes ist in der niederländischen Plastik der Zeit nicht zu unterschätzen. Eine Erscheinung, wie Cornelis Floris, ist ohne ihn gar nicht zu verstehen. In der Einleitung wurde erwähnt, daß in Frankreich schon am Ende des XV. Jahrhunderts eine solche Richtung ohne italienischen Einfluß vorhanden ist als Wirkung desselben Zeitgeistes.[2] Das willige Aufnehmen dieser Richtung in Deutschland nach Aufhören von Dürers Einfluß ist ebenfalls ohne ihn nicht verständlich. In Italien hatte er schon früher zu wirken begonnen, hatte reife Werke gezeitigt, darum ward Italien Führerin.

Eine Erscheinung, die wohl eine Ueberlegung verdient, ist folgende: man beobachtet mehrfach dieselbe S t u f e n f o l g e d e r S t i l e n t w i c k l u n g vom dekorativen, vielfigurigen Relief kleinen Formats (je nach der Natur des Meisters mehr idealistischer oder realistischer Richtung) zum architektonischen Relief mit wenigen Figuren mit später hinzutretendem Bewegungsausdruck. Diesen Weg legt die italienische Frührenaissance, zur Hochrenaissance, zur Spätrenaissance in der Plastik, analog in der Malerei zurück. Aehnlich schon Donatello (Santo—Siena—S. Lorenzo), klar Michelangelo in den Mittelbildern der Decke, die, obgleich gemalt, für die Stilentwicklung Reliefs gleich-

[1] Der Antwerpener Frans Floris nimmt diesen Stil auf. Tugenden an seinem Hause in Antwerpen. Vgl. Jacopo Sansovinos Loggiastatuetten.

[2] Vorläufererscheinungen wurden sie dort, Richtung auf détente du style von Courajod genannt.

stehen. Dieselbe Entwicklung zeigt auch Dubroeucq in den Lettnerskulpturen, nur daß das dritte Stadium, Darstellung der Bewegung, bei ihm nur schwache Ansätze[1] hat, wohl aus unzureichender Begabung für Bewegung, oder weil seine Entwicklung nicht weiter führte. Es scheint hier etwas Gesetzmäßiges für die Stilentwicklung der Einzelpersönlichkeit, wie der Periode, zu Grunde zu liegen. In jugendlicher Schaffensfreude sucht der Meister beim Komponieren möglichst viele Beobachtungen und Studien in sein Werk hineinzubringen. Er komponiert von außen nach innen, formt die Szene nach seinen Studien, schwelgt im oberflächlichen Detail. Hievon unbefriedigt fällt er ins andre Extrem. Er beschränkt sich streng, wählt wenige für seine Zwecke geeignete Figuren, unterdrückt alles entbehrliche Beiwerk und führt das Erwählte erschöpfend aus. Er komponiert von innen nach außen, bis sein Kreis mit fortschreitendem Können sich wieder weitet, neue, reichere Gesichtspunkte die Beschränkung lösen. Man vergleiche daraufhin die Schöpfung mit der Kreuztragung.

Bei den Lettnerreliefs sind folgende Stufen zu unterscheiden:

1. Vielfigurigkeit, dekorative Haltung, geringe Durchbildung, Bewegungsausdruck, kleines Format — Rundreliefs.
2. Gewisse Beschränkung in Figurenzahl, wenig Bewegung, Versuch architektonischen Aufbaus und exakter Einzeldurchbildung, kleines Format — Brüstungsreliefs.
3. Wenige Figuren, architektonischer Aufbau, Monumentalität,[1] Ruhe und Einfachheit, Bewegungsmotiv wie erstarrt, exakte Durchbildung aller Details, großes Format $^3/_4$ Lebensgröße — die drei großen Reliefs.

Bei den Statuen ist wegen ihrer späteren Inangriffnahme nur die dritte Stufe vorhanden.

Die Belebungsfähigkeit ist bei Dubroeucq in allen Stadien fast auf der gleichen niedrigen Stufe ohne merkbaren Fortschritt. Zu Anfang in den Rundreliefs ist ein fast barocker Zug in der starken Bewegtheit zu beachten, der sich aber wieder verliert.[3]

---

[1] Unter den Lettnerstatuen zeigen Hoffnung und Salvator analog diese Richtung auf Bewegung.

[2] Das Monumentale ist die höchste Stufe des Dekorativen.

[3] Als ich zuerst die Rundreliefs im Musée Cinquantenaire sah, ohne etwas über sie zu wissen, glaubte ich Barockreliefs vor mir zu haben. Dieser Eindruck war nicht ganz unrichtig. Dubroeucq ist in diese Richtung auf Bewegung in Rom, wo damals der Barock schon begann, hineingeraten. In der Heimat ließ sein auf die Hochrenaissance gerichtetes Streben diese Anregung bald wieder absterben.

Eine andere Erscheinung, die das Eindringen des italienischen Einflusses im Norden ebenfalls regelmäßig begleitet, bezieht sich auf die Freistatue. Es ist das ewige Problem der statuarischen Plastik, eine Statue fest auf den Füßen wohl ponderiert hinzustellen, neben der Belebung das wichtigste. Die mittelalterliche Plastik war darin zu keinem befriedigenden Ergebnis gekommen, verdeckte durch das Gewand, ward schließlich Sklavin der Architektur und gelangte, sich dekorativ einordnend, zur Manier des gotischen Schwungs, der eine plastische Bankerotterklärung bedeutet durch Uebergang zum Dekorativen. Die Naumburger Statuen bedeuten die Höhe dessen, was mittelalterlicher Plastik erreichbar war, und frappieren durch ihren an die Antike erinnernden Stil, obwohl ihre Anregung französischen Ursprungs ist. Zu einer Lösung des in der menschlichen Figur selbst liegenden und ihr gemäßen Linien- und Formenproblems gelangte die Gotik nicht. Die Idee dieser Lösung stammt von den Griechen, von ihnen haben es die führenden Meister der italienischen Renaissance übernommen. Während die gotischen Statuen nie wissen, wie sie stehen und sich bewegen sollen, stehen jene griechischen und italienischen gesetzmäßig. Dieses Gesetz tritt im einzelnen Falle in Geltung durch Wahl einer derjenigen Bewegungsmotive, die zur Herstellung des Gleichgewichts bei Veränderung des Schwerpunkts entstehen, und die im Bau des menschlichen Körpers gesetzmäßig liegen. Das Bewegungsmotiv entsteht durch Wahl eines Schwerpunktproblems, und das stilvolle plastische Kunstwerk besteht in der gesetzmäßig-organischen Lösung der Folgen der Schwerpunktsveränderung für das Bewegungsmotiv durch Vorführung einer richtigen Ponderierung bei gewähltem Schwerpunkt.[1] Motive wie Probleme sind zahllos, obgleich sie beim ersten Durchdenken sehr begrenzt erscheinen. Die Mannigfaltigkeit und der Reichtum erschließen sich erst bei Vertiefung und Beschränkung. Neben dem Belebungsproblem liegt hierin das Geheimnis des Schaffens Michelangelos. Der Lösung jener, ihm in unerhörtem Reichtum der Phantasie zuströmenden Schwerpunktsprobleme, in deren Durchführung sich ihm plastischer Stil und plastische Schönheit entfalteten, war ein wesentlicher Teil seines Lebens gewidmet. Man kann sich die Erkenntnisfreude des nordischen Meisters vorstellen, als Michelangelos Darstellungsklarheit ihm plötzlich verständlich machte, nach welchen Gesetzen Freistatuen stehen und zu bilden sind, ohne Unterordnung

[1] Vgl. H. A. Schmid Kunstchronik 1900 XI, 468; Wölflin Zeitschr. bild. K. 1896 VII, 224, 1897 VIII, 294 und Klassische Kunst.

unter die Architektur, als selbständige Kunstwerke und ohne Manier nach immanentem Naturgesetz. Dieses Glück scheint Dubroeucq in Rom in sich erlebt zu haben; denn in den theologischen Tugenden versucht er sich selbständig in der Lösung von Schwerpunktsproblemen ganz im Sinne Michelangelos. Das Stehen der Figuren macht ihm gerade besondere Schwierigkeiten. Er hat dieses Problem selten befriedigend gelöst. Aber er kannte es und hatte es an Michelangelos Werken studiert. Und das ist ein wichtiges Merkmal italienischen Einflusses.

---

1. Schöpfung (Tafel VII).[1]

Gottvater, die dreifache Krone auf dem Haupte, ist wehenden Mantels in Wolken herabgeschwebt und hat den letzten Schöpfungsakt, die Schöpfung des Menschenweibes, beendet, ganz mit seiner Kreatur noch in der inneren Verbindung, die das Leben entfacht hat. Zugleich öffnet er die Arme, als wolle er das All umspannen. Der Kreis der himmlischen Heerschaten umgibt ihn von oben, der seiner Geschöpfe unten. Gras, Kräuter und Bäume umrahmen die Szene. Adam liegt links am Boden noch in der Betäubung des Schöpfungseingriffs. In Eva, dem Willen des Schöpfers noch ganz hingegeben, erblüht das junge Leben. Ringsumher das Getier zu Paaren gesellt: Löwe und Löwin, Panther und Pantherin, Hengst und Stute, Stier und Kuh, Hund, Gemse, Kamel, Hirsch, Hase, alle zu zweit, nur Stachelschwein, Wildschwein und der Affe im Geäst des Baumes einzeln: alle brüllen und grunzen sie ihrem Schöpfer entgegen, meist ihm zugewandt. Nur der Stier brummt den wunderlichen Gesellen, das Wildschwein an, das den Rüssel erhebt, was das Stachelschwein in Furcht setzt, den Affen interessiert, während es das Hasenpärchen nicht berührt. Verschieden ist die Anteilnahme der Tiere zum Ausdruck gebracht. Ganz Spannung und Aufmerksamkeit in Bewegungsmotiv und Einzelform ist der Panther, der Eva fast zu imitieren scheint, während bei dem sentimentalen Löwen sich wohl noch nicht die königliche Natur entfaltet hat. Kamel, Pferd und Kuh sind mehr in dumme Verwunderung versunken. Meist gehalten, drücken einige Engel ihre Teilnahme durch Gesten aus, durch Falten der Hände, Ausbreiten oder Kreuzen der Arme über der Brust.

---

[1] Die Besprechung der Skulpturen erfolgt in der oben unter C festgestellten stilistischen Reihenfolge.

2. Jüngstes Gericht (Tafel VIII).

Auch dieses Relief hat zum Gegenstand eine Vision. Aus den Wolken herab, von Cherubim getragen und umkreist, ist Christus erschienen und thront auf dem Himmelsbogen, während die Posaunen der Engel des irdischen Reiches Ende, des himmlischen Anfang verkündigen. Vom Mantel umwallt, das Seitenmal entblößt, hat er die Hände mit den Wundmalen hoch erhoben zum Zeichen, daß «der Tag» gekommen. Sein Antlitz drückt zugleich Strenge und Güte aus. Da entsteigen die Toten der Erde, von Engeln liebevoll begrüßt, und ihre Körper bekleiden sich vor unsern Augen wieder mit dem Gewand des Leibes. Noch nicht zum Bewußtsein gelangtes Erwachen und bewundernde Anbetung drücken die Gebärden der Auferstandenen und Auferstehenden aus, kein Zug verrät die drohende Verdammnis. Nur die Auferstehung zur Seligkeit ist hier geschildert, nur Engel, keine Teufel sind hier tätig. Im Hintergrunde in schwachen Umrissen ist die Stadt Jerusalem sichtbar, an die auch im rechten Mittelgrunde einige hineinragende, schwermassige Architekturteile als Schauplatz mahnen.[1]

3. Triumph der Religion (Tafel IX).

Dargestellt ist der ewige, glückselige Zustand des himmlischen Reiches. Als Sinnbild Gottes schwebt der Heilige Geist, in Gestalt der Taube, in der Mitte, umleuchtet vom Flammenstrahlenkranze. Um ihn hat sich das All verehrend versammelt. Viola, Triangel, Becken, Harfe und Flöte lassen in den Händen der Engel eine himmlische Musik ertönen, während ihr Chorführer in hingegebener Andacht die Arme ausbreitet. Der Tierkreis schließt ihren Chor ab. Drunten knien Kaiser und Papst einander gegenüber im Vordergrunde, jetzt ohne Streit, jener die Rechte zum Himmel erhoben, die Linke auf den Reichsapfel legend,[2] den ihm ein Engelchen zuträgt, dieser mit der Rechten das Symbol seiner Macht, den Schlüssel, umfassend, beide nach oben gewandt. Die Würdenträger umgeben die geistigen Stützen, die Tugenden. Links kniet der Glaube mit Kelch und Hostie, voll weiblichen Liebreizes, und das Kind, das er hütet, strebt mit Inbrunst dem heiligen Symbol des Schlüssels zu. Die sitzende Figur rechts scheint die Caritas zu sein, die mit einem Löffel aus der Schüssel ihre Kinder speist,[3] und die weibliche Gestalt hinter ihr

[1] Im mittleren Vordergrunde ist eine Figur verstümmelt.

[2] Linker Arm abgebrochen. Leider ist Ausdrucksmotiv, Stellung und Haltung sehr verunglückt und unschön.

[3] Ihr Attribut ist verstümmelt und nicht klar zu erkennen.

die in jenem Staate so hochgeschätzte und vielgepredigte Demut, da ein Schleier das Haupt verhüllt. Hinter dem Kaiser ihm zugewandt steht Justitia mit Schwert und Wage. Herein strömen von links die Vertreter der geistlichen Macht, der Kardinal, der Bischof, der Mönch. Frauen führen ihre Kinder dem Heile zu, wie im Gral, die ewige Speise der Liebe zu empfahn. Im Hintergrunde erblickt man das himmlische Jerusalem in leichtem Relief, links schließt eine prächtige Renaissancearchitektur, rechts ein baumumwehtes Portal die Szene ab.

Die drei Kompositionen sind als Ganzes gedacht und hängen eng miteinander zusammen. Wie die Wappenfüllung des Entwurfs zeigt, war hier das Rund das Gegebene, dem sich die Komposition einzugliedern hatte, nicht umgekehrt. Der Kreismittelpunkt ist das Zentrum des formalen wie geistigen Inhalts. Derselbe Kompositionsgedanke leitet in der Disputa und Schule von Athen, wenn auch dort das Breitformat andere Konsequenzen fordert. Wie in der Disputa, ist in den drei Rundreliefs oben der himmlische, unten der irdische Kreis bei diesen Grundereignissen des göttlichen Reiches zugegen, nur weniger zahlreich, weniger erlaucht.

Die Mitte bildet in der Schöpfung Gott Vater, im Jüngsten Gericht Gott Sohn, im Triumph Gott Heiliger Geist. Also ist die Trinität vereint. Ihre Durchbildung hat aus der Disputa ihre Anregung erhalten, wo die drei Aeußerungen des göttlichen Wesens in fast identischer Form dargestellt sind. Gott Vater, Christus, die Taube, der Himmelsbogen (hier mit dem Tierkreise, dort mit Cherubsköpfen dekoriert), der Chor der himmlischen Heerscharen findet sich hier wie dort. Christi Arme sind zwar in der Disputa in spitzem Winkel erhoben, aber Stellungsmotiv, Formen und Gewandmotiv sind so verwandt, daß wahrscheinlich unser Christus eine Umbildung des raffaelischen ist.[1] Noch allgemein und zu unbedeutend, ist er trotzdem die wertvollste Gestalt des Cyklus. Die Hände sind schon ausdrucksvoller und weisen einen großen Fortschritt von Gottvater her auf. Ganz gelungen und neu, raffaelisch im Geiste, ist die großartige, einfach-schöne Umrißlinie von Rumpf, Armen und Kopf. Obgleich Größe und Gewalt ihm fehlen, kenne ich doch keinen Weltenrichter von solcher Harmonie der Gesamterscheinung, weder in Pisa — Sistina — Orvieto (Signorelli-Kapelle), noch an den französischen Portalen. Jene stellen übereinstimmend die Gebärde des Niederschmetterns dar, in diesen ist typisch die Rechte erhoben, die Linke ruht auf einem Buch. Sind beide Arme erhoben,

[1] Vgl. auch den Christus in Raffaels Verklärung.

wie in Reims (Nordportal) und in Paris (Ste. Chapelle), so sind sie wirkungslos im spitzen Winkel gebildet.

Die drei Reliefs stellen die erste Stufe der Lettnerskulpturen dar. Man hat keinen Grund, an der Eigenhändigkeit zu zweifeln. Der Kreis der Typen ist noch ein sehr beschränkter. Die Köpfe von Gottvater, Kaiser, Papst, Kardinal, Auferstehender, der die Arme über der Brust kreuzt, und im Grunde auch Christus sind so nahe verwandt, wie Eva, die Tugenden und einige Auferstehende Geschwister sind. Auch die zahlreichen Engelsköpfe und die der Kinder im Triumph geben fast ohne Variation den Typus wieder, den Dubroeucqs Phantasie und Hand damals besaßen. Im Geschick der Rundfüllung stehen alle drei auf der gleichen Stufe geschmackvollen Gelingens ohne einen höheren Wurf zu erreichen. Am höchsten steht das Gericht, als einfacher und geschlossener, das auch im Anatomischen einen Fortschritt gegenüber dem Adam in den beiden Gestalten des Vordergrundes aufweist, obgleich dieser neben dem Kopfe des Stiers die beste Leistung der Schöpfung ist. Zahlreiche Ungeschicklichkeiten und Unfreiheiten der Hand verraten den noch unsichern Meister: Gottvater im ganzen zu klein, Armbewegung lahm, Hände ganz unbedeutend,[1] Eva schlecht proportioniert, Oberkörper zu klein im Verhältnis zum Beckenteil und Oberschenkel, rechter Arm und linkes Bein zu lang, Tierköpfe, außer Hunde, Stier, Wildschwein, Stachelschwein unreif und verunglückt, Ausdruck meist unfreiwillig komisch, Körper von Kamel und Stier ganz mißlungen. Der unschöne Kaiser wurde schon erwähnt. Die Formengebung ist noch befangen und schulmäßig, entbehrt der individuellen Schärfe und Ausprägung. Dies tritt besonders bei den Engeln hervor. Dubroeucq schwelgt und verliert sich in oberflächlichem Detail. Der viel gelungenere Ausdruck im Gericht und im Glauben des Triumphs gegenüber der Schöpfung zeigt des Meisters größere Begabung für das Feine, Zarte, Ruhende, gegenüber dem Kraftvollen, dramatisch Bewegten.

4—6. Abendmahl — Ecce homo — Verurteilung (Tafel X, XI, XII).

Von den acht Reliefs der Brüstung unter den Balustraden sind nur drei erhalten. Dadurch ist es unmöglich, die Stilentwicklung von Dubroeucqs Relief von der Schöpfung zur Auferstehung und Kreuztragung in konstantem Aufsteigen zu verfolgen. Nur drei Etappen dieses Weges liegen vor. Von den Rundreliefs führt ein großer Sprung

---

[1] Welcher weite Weg von hier zu den Händen der Kreuztragung.

zum Abendmahl, geringer, aber sehr deutlich, ist der Fortschritt bis zur Verurteilung, der Ecce homo liegt dazwischen.[1]

Abendmahl (Tafel X).

In einem geschlossenen Gemache ist Christus mit den zwölf Jüngern beim Passahlamm versammelt. Johannes liegt an des Herrn Brust, die Jünger sitzen meist in Gruppen zu zweien um den Tisch, Judas ist vereinzelt auf die andere Seite gesetzt, den Beutel im Gürtel. Benutzt ist hier der italienische Kompositionstypus, welchen die italienische Malerei seit Taddeo Gaddi (S. Croce Refektorium) und Castagno bis auf Domenico Ghirlandajo, Leonardo und Andrea del Sarto ausgebildet hatten.[2] Raum für individuell durchgebildete Figuren hat er sich durch das Breitformat geschaffen. In diesem Raum hat er im Abendmahl seine Figuren schon recht gewandt geordnet. Er behält die ältere Komposition bei, wo Johannes unschön an des Herrn Brust ruht und Judas auf der anderen Tischseite vereinzelt ist, was bei Leonardo und Sarto aufgegeben ist. Die Jünger sind in Gruppen zu zweien geordnet bei Ghirlandajo (Ognissanti Florenz). Castagno vereinzelt, Leonardo (Mailand, Grazie) bildet Gruppen zu drei, Sarto (Florenz, Salvi) hat freie malerische Gruppierung. Die einzelnen Typen sind selbständig erfunden, noch sehr einförmig, im Ausdruck oft blöd und mißglückt, aber es ist eigene ernste Arbeit darin. Eine Verwandtschaft der Typen mit einem der italienischen Werke ist nicht vorhanden. Die Gruppenbildung ist teils glücklich, teils (rechte Seite) stören unschöne Ueberschneidungen und Verdeckungen. Sehr unschön ist die parallele Beinstellung rechts unten und die drei parallelen Köpfe, deren mittelster Christus ist. Die Gelenkfunktion des Handgelenks ist noch schwach an den beiden im Kontrapost auf dem Tisch aufliegenden Armen. Der Augenblick: «Herr bin ichs?» ist auch hier — versucht. Doch man ermißt den Abstand der Ausdrucksfähigkeit beim Vergleich mit Leonardo. Am gelungensten ist der Christuskopf und die Ganzfigur des Judas, beide in geistiger Verbindung gegeben, des letzteren Gesicht leider schlecht sichtbar. Die Sessel ahmen antike

---

[1] In Tafel III wurden die Gegenstände der fehlenden Reliefs vermutungsweise eingetragen unter Zugrundelegung der Reliefcyklen des gotischen niederländischen Lettners, besonders von Tessenderloo und Aerschot, um ein geschlossenes Bild des einstigen Lettners zu geben.

[2] Wie nordische Meister sich solche Kompositionen notierten, zeigt S. Reinach, Album de Pierre Jacques, Paris 1902, pl. 96bis. — Das Abendmahl wurde in Italien als typische Refektoriumsfreske ausgebildet, plastische Darstellung ist dort selten, im Norden häufiger als Szene des Lebens Christi an Kirchenportalen, Altären und besonders Sakramentshäuschen.

Subsellien nach und sind dekoriert mit Löwen- und Widderkopf, Löwenfuß, Voluten und Renaissanceornament. Der Hintergrund, im Gesamteindruck nicht mitwirkend, ist leicht mit Volutenfries und Rahmenfüllung geziert.

Ecce homo (Tafel XI).

Pilatus hat Christus an die Pforte seines Palastes führen lassen, wo die Juden unter Führung des Kaiphas versammelt sind. Dort «remontre Crist aux iuis et dit Ecce homo.» (Anhang I A. 27).

Die Besonderheit und der Fortschritt dieses Reliefs äußern sich in folgenden Punkten: Streben nach realistischer und charakteristischer Ausprägung der Gesichtstypen, dramatische Belebung der Figuren in Gruppen und Protagonisten, schärfere Ausarbeitung der Details, des Kostümlichen, besonders der Kopfbedeckungen und Bärte.[1] Im einzelnen ist grade in diesem Relief vieles verunglückt. Fast alle Figuren sind schlecht auf die Beine gestellt, die Standmotive schwächlich und kleinlich. Die geistige Belebung äußert sich oft in Aufsperren des Mundes und Grimassen, wie überhaupt das Mimische in diesem Relief sehr betont ist, was stets ein Zeichen von Unreife ist. Die Gruppenbildung rechts und links ist hier besonders mißglückt. Die Figuren verdecken sich fast ganz und erzeugen unschöne, mehrfach parallele Umrisse. Der Hintergrund wimmelt von Köpfen. Das Streben nach klarer Komposition mit wenigen Figuren ist noch nicht erwacht. Pilatus entbehrt der Hoheit und Würde, Christus ist im Ausdruck des Gesichts matt und anteillos. Seelenhoheit oder Ergebung versteht der Meister noch nicht auszudrücken.[2] Der Körper steht zwar schlecht auf den Füßen und hat einen unschönen Schwung, trotzdem ist die Figur doch noch die beste des Reliefs und läßt die Absicht erkennen, italienisch zu ponderieren.[3] Im Abendmahl waren schon die Stühle der Apostel Renaissancemöbel, hier ist der Aufgang zum Palast mit Treppen- und Säulenvorbau in reiner Renaissance, wenn auch etwas plump und aufdringlich, gebildet.

Verurteilung Christi — Pilatus' Handwaschung (Tafel XII).

«Pillatte lave ses mains» nennt Dubroeucq sein Relief in der Quittung (Anhang I A 26). Pilatus wäscht sich die Hände und sagt: «sein Blut komme über euch». Darauf übergibt er Christus den Henkern.

[1] Letztere hat hier zu einer fast manierierten Bart- und Haarbehandlung geführt.

[2] Vgl. dagegen Kreuztragung und Geißelung.

[3] Vgl. die Ausführungen oben S. 75 f.

Die beim vorigen Relief genannten charakteristischen Eigenschaften sind hier weitergebildet. Der Hintergrund ist durch einfache dorische Halbsäulen und Pilaster mit Blendbögen in Abschnitte gegliedert. Rechts bezeichnet der Thronsessel des Pilatus geziert mit Löwenkopf und Löwenfuß den Ort: das Tribunal des Landpflegers. Drei klare Gruppen sind aufgebaut, Pilatus mit dem dienenden Knaben, Christus mit drei Henkern, fünf diskutierende Juden, in ihrer Mitte eine Frau. Die beiden ersten Gruppen bilden ein Ganzes, da die erste nicht selbständig lebensfähig ist und die Ergänzung durch die zweite fordert. Die zweite ist ein in sich geschlossenes Ganze. Sie wird in Geißelung und Kreuztragung zur Höhe fortgebildet. Die dritte Gruppe wäre besser fortgeblieben und hätte der Entfaltung der andern Raum gegeben. Sie ist eine wenig bessere Redaktion der Judengruppen des Ecce homo und wiederholt das Motiv unserer zweiten Gruppe. Die «charakteristische Ausprägung der Gesichtstypen» ist weiter entwickelt. Besonders gelungen ist Christus, sein Gegenüber und der Knabe. Bei Pilatus ist beim «Streben nach dramatischer Belebung» die Mund- und Augenpartie mißlungen. Die beiden hinteren Henker sind noch immer durch Oeffnen des Mundes belebt, was den schönen Kopf des linken sehr entstellt. Das «Kostümliche» ist auch hier stark betont. Pilatus ist als König mit Krone und Mantel gebildet. Christus trägt die Dornenkrone, drei Figuren römische Helme, und die Juden nebst Kaiphas sind mit phantastischen Kopfbedeckungen geschmückt. Die Bart- und Haardarstellung ist hier weiter geführt. Eine weibliche Figur, die auch im Hintergrunde der Geißelung erscheint, ist wohl die Frau des Pilatus, welche nach Matthäus 27, 19 auf Grund eines Traumes den Landpfleger warnt, Jesum zu verurteilen. Die Rüstung des einen Henkers und eines Juden, sowie die Gewänder der übrigen Figuren sind mit Fleiß im Detail durchgeführt, in Rom skizzierte antike Gewandung und römische Kriegertracht. Die Verdeckung der Figuren ist noch störend. Auch hier können sie noch nicht stehen und knicken in Hüften und Knien ein, besonders unschön Christus und ein Henker. Christus ist schon verständiger und teilnehmender, doch ist der Ausdruck von Seelengröße, Seelenhoheit und Würde im Schmerz noch immer nicht gelungen. Pilatus und die hinteren Henker grimassieren noch etwas. Am ausdrucksvollsten ist der Knabe. Die anatomische Behandlung, besonders der Arme Christi und des einen Henkers, ist auch in den schwer darstellbaren Gelenkfunktionen schon auf hoher Stufe. Den Fortschritt ermißt man durch Vergleich des Adam, der Auferstehenden, des Christus im Ecce homo mit diesen Figuren.

Gut faßt schon die rechte Hand des Henkers Christi Handgelenk, auch die schwer darstellbare Umbiegung des Handgelenks des Knaben zum Gießen kommt heraus. Ebenso schlecht, wie im Abendmahl die genannten Jünger, legt der Jude seine linke Hand an die des Kaiphas.

7.—8. Die vier Kardinaltugenden. — Die drei theologischen Tugenden (Tafel XIII—XVI).

Sie bilden zwei nicht nur nach Inhalt, sondern auch nach Stilstufe, Zusammenkomposition, Bedeutung des Standorts und der Einzelstatue, verschiedene Gruppen.[1]

Die Kardinaltugenden vertreten nach ihrem Standort die Stelle von Karyatiden. Sie sind massig und kräftig, im Anschluß an den Alabasterblock, in ruhiger Haltung, fast etwas steif, wie Aufrisse, repräsentativ ohne geistige Belebung, antiken Gewandstatuen nachgebildet, besonders ausgeprägt Mäßigung und Tapferkeit. Die Gewandbehandlung ist einfach, großzügig, trotz Reichtum im Detail. Der Oberkörper ruht senkrecht und grade aufgerichtet in den Hüften, nur die Köpfe und die Aktionen mit den Attributen sind bei den inneren leicht, bei den äußeren etwas stärker nach der Mitte gerichtet. Dies allein stellt die formale Verbindung dieser Stein gewordenen Ideen her, und zwar so vollständig, daß ihr Standort schon formal, auch ohne die Uebereinstimmung des Entwurfs, klar ist. Ihr Typus ist im ganzen derselbe. Sie gleichen vier Schwestern, die man bei aller Aehnlichkeit doch nach kurzer Bekanntschaft leicht und sicher unterscheidet. Von Körper kräftig, breit gebaut an Schultern und Hüften, wie es Karyatiden geziemt, leiden sie an einem uns bekannten Fehler ihres Schöpfers, sie können nicht stehen. Nur bei Justitia fällt dieser Fehler, der bei Karyatiden besonders störend wirkt, nicht so auf dank ihrer stärkeren Verhüllung. Die Figuren sind auf Untensicht mit Berücksichtung der Höhe des Standortes gearbeitet,[2] noch nicht die Mäßigung, schon mehr die Gerechtigkeit, vollständig die beiden andern. Also ist auch hier Entwicklung vorhanden, und die Vermutung nahe-

---

[1] Ueber Symbolik und Ikonographie der Tugenden vgl. jetzt Sauer, die Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters. Freiburg i. Br. 1902 S. 233—246. Dort vgl. die Literatur. Ueber die Verwendung der Tugenden am Lettner oben S. 47 und S. 66 f. Ferner Vitry, Michel Colombe p. 395 ss.; Didron, Iconographie des Vertues cardinales, Annales archéol. t. XXVI u. Iconographie de la Justice, Annales archéol. t. XX.

[2] Meine Aufnahmen zeigen durch Schiefstellen des Apparats diese Ansicht, die für die Mäßigung falsch ist, wie ich später erkannte. Sie scheint demnach die erstgearbeitete Statue zu sein, die jene Untersichtsrechnung noch nicht in Betracht zieht.

liegend, daß sie etwa in dieser Reihenfolge geschaffen wurden. Es müssen Studien nach antiken Gewandstatuen, vermutlich in Rom ausgeführt zugrunde liegen.[1] Dargestellt sind: die Stärke oder Tapferkeit, die mit der Rechten die Säule zerbricht, in der Linken den Oelzweig hält, die Mäßigung, in der Rechten den Zaum, mit der Linken sich verhüllend, die Gerechtigkeit mit Schwert und Wage, die Klugheit, mit der Linken im Bausch des Gewandes die Schlange bergend, den Blick Wahrheit suchend in den Spiegel gerichtet, den die Rechte hält; auf der Brust ruht die Aegis, Athena von ihrer modernen Vertreterin entliehen. Die Wahl der Attribute ist von den Tugenden der Grabmäler Sansovinos in S. Maria del Popolo beeinflußt, besonders deutlich bei Tapferkeit und Klugheit.

Ganz anders die drei theologischen Tugenden. Sie sind, nimmt man geistigen Gehalt als Maßstab, in ihrer Dreiheit das größte Kunstwerk des Lettners. Auch an formalem Wert stehen sie in der ersten Reihe. Sie bilden eine Gruppe von drei Figuren verbunden durch geistige und formale Ideen. Und doch sind sie andrerseits Einzelwesen, individuell nach körperlicher und seelischer Eigenart, daß sie nicht als drei Schwestern, sondern als drei einander fremde, verschiedene Menschen erscheinen, Repräsentantinnen dreier Geistesrichtungen: die Heroine — die Mutter — die Vertreterin religiösen Idealismus' und Fanatismus'.

So einzeln verschieden, verbindet sie zur Dreiheit doch als geistige Idee ihre Vertretung der drei Hauptwerte des geistlichen Staats, dessen Hauptstützen sie sind. Die einende formale Idee besteht in der kompositionellen Verbindung zu einer Gruppe von drei Statuen, zu einem plastischen Dreiklang vom architektonischen Orchester getragen, in welchem Zusammenwirken sie erst ihre volle plastische Bedeutung und einen Wert über ihre Wirkung als Einzelstatue hinaus gewinnen. Die Liebe stellt in dieser Gruppe die mittlere Vertikale dar, den ruhenden Mittelpfeiler der Komposition der Schiffseite, von einfacher, klarer, geschlossener Wirkung. Der Glaube agiert nach links, nach der Mitte, und entfaltet auch nach links seine formalen Qualitäten. Die Hoffnung ist ebenso nach rechts, nach der Mitte, gerichtet. Alle drei Figuren sind, wie die Kardinaltugenden, auf Untensicht und Wirkung mit Berücksichtigung der Höhe ihres Standortes technisch

---

[1] Vgl. das über die Skizzenbücher nordischer Künstler des XVI. Jahrhunderts unter IX Gesagte.

gearbeitet.[1] Sie sind nur auf eine Ansicht berechnet. Der richtige Standpunkt, sie ganz in ihren Umrahmungen in Wirkung zu setzen, war in der Mitte vor dem Lettner in Entfernung von 10—15 Schritt. Von dort gesehen trat die Gesamtgruppe in Wirkung.

Einend und verschieden zugleich ist ihr geistiger Gehalt, der den Kardinaltugenden fehlt, die innere Belebung, die allen dreien gemeinsame Aktion, welche nach außen und unten beim Glauben, nach innen, die Kinder in der Einheit von Mutter und Kind umschließend, bei der Liebe, nach oben und dem Jenseits bei der Hoffnung gerichtet ist.

Als Einzelbewohnerinnen ihrer Nischen erfüllen sie den Zweck der Betonung der Bogenmitte mit dem stärksten plastischen Accent der Freistatue selbständigen Wertes und sind die Hauptpersonen der Schiffseite des Lettners.

Der Glaube ist die nach außen wirkende Heroine, der streitbare Glaube, vertraut mit den Höhen und Niederungen menschlichen Lebens, ein schönes Weltkind und doch eine genehme Streiterin Gottes, die den Hund, den Vertreter des Niedrigen und Gemeinen, kennt und beherrscht, und der das Höchste, Kelch und Hostie, zugleich nahe steht und zum Schutze anvertraut ist. Ecce panis angelorum, factus cibus viatorum, non mittendus canibus singt das Kirchenlied,[2] das der Schöpfer dieser Statue benutzt hat zu — einer Genreszene, Ideales und Reales vereinend.

Die Liebe ist eine Mischung der antiken Terra oder Ceres[3] mit der sorgenden Mutter, ganz in sich gewandt, sich selbst genügend, im Bewußtsein der Harmonie mit Gott aus sich alle Kraft schöpfend, um sie den Kindern, den Vertretern der Gemeinde, zu geben, und doch auch eine Genreszene, des Verkehrs zwischen Mutter und Kind, nicht ein Kampf, wie beim Glauben, sondern ein Bild stiller, in sich ruhender und selbstzufriedener Innerlichkeit, wie sie allein die Religion der Liebe erblühen läßt, die sie vertritt. Sie gibt Liebe und repräsentiert an sich die Wirkung der Liebe, zu ihr einladend.

---

[1] Demgemäß wurde der Apparat bei Herstellung der beiliegenden Aufnahmen gerichtet. Die Arbeit auf Untensicht in bestimmter Entfernung zeigt sich heute, wo die Statuen nur auf einem erhöhten Sockel auf ebener Erde stehen, besonders störend beim Glauben, dessen Kopf mittelst eines zu langen Halses unschön nach vorn gebeugt ist. In richtiger Höhe würde das nicht in Erscheinung treten. — Auf Tafel III gelangen die Nischenstatuen, als Strichzeichnungen in einen geometrischen Aufriß eingetragen, nicht zur vollen Wirkung. Sie würden in perspektivischer Zeichnung, wie Tafel II, besser wirken.

[2] Vgl. Devillers, Mémoire p. 45.

[3] Beachte die Fruchtbündel.

Die Hoffnung symbolisiert den der Welt abgewandten und ganz dem Göttlichen zugewandten Menschen. Religiös bis zum Fanatismus, erstorben dem Menschlichen, Natürlichen, lebt sie schon hier im Jenseits, wo ihr Anker haftet, und öffnet die Arme, wohl um die Krone von oben zu empfangen, sie, der die Erde nichts bietet.[1]

Zu der formalen Gestaltung der Einzelstatue ist zu bemerken, daß im Glauben ganz verstanden und frei, ohne Schulmäßigkeit, eine echt italienische Formenauswägung angewandt ist, wie sie besonders Michelangelo in seinen Madonnen liebte, wie sie Gemeingut der Hochrenaissance war. Der Italiener[2] hätte Glauben und Hoffnung im Kontrapost gebildet, was Dubroeucq nicht tut, und im Grunde etwas pedantisch wirkt, wenn auch formenreiner. Es beherrscht die formale Wirkung die Vertikale vom Kopf der Frau zum Kopf des Hundes (Nasenlinie), durchbrochen ist sie durch den schräg gestellten linken Unterschenkel und durch die zur Horizontale leicht geneigte Linie der Brüste. Rumpf und rechtes Bein mit seiner Gewandung bilden die vertikale Schwerpunktsaxe, welche durch die Aktion des linken Armes nach rechts verschoben wird. Das Gleichgewicht wird durch die Gegenaktion des linken Knies nach links, während die linke Seite in Ruhe bleibt, hergestellt. Ueber dieses formale Gerüst ist leicht mit sicherm Wurf der Mantel ganz natürlich gefallen, vom Schenkel gehalten, und Kelch und linker Unterarm ponderieren gleich den Balken einer Wage das Gleichgewicht der beiden Seiten, die Aktion zugleich übernehmend. So ist das Bewegungsmotiv gesetzmäßig aus der Quelle der geforderten Aktion unter Ponderierung durch Gegenaktion zur Herstellung des statischen Gleichgewichts abgeleitet, und aus dem Bewegungsmotiv wiederum die Linienführung und Formenauswägung entwickelt.

Italienisch ist auch die Durchführung der Einzelform. Nicht mehr Naturstudien liegen zu Grunde, nicht Realismus und Charakteristik, sondern typische Schönheit ist gewollt. Das Meisterstück ist der Kopf, der über kraftvoll-blühenden Körperformen thront. Sorgfältig und formenrein ist die Bildung von Mund, Nase, Auge, vollkommen das Oval des Gesichts, das, wie ein wahrer Heiligenschein, das volle Haar,[3] vom Reif gehalten, umrahmt. Der Hals ist nach klassischem

---

[1] So stellte sie schon Giotto in der Arenakapelle in Padua dar, sie in seiner schlichten Darstellung ebenso tief und glühend erfassend.

[2] Sansovino Popologräber.

[3] Man beachte den Fortschritt der Haardarstellung seit Ecce homo und Verurteilung.

Ideal als runder, straffer Cylinder, vielleicht etwas dick und akademisch, gebildet.[1]

Die Liebe ist, wie seelisch, so auch formal eine ganz geschlossene Komposition und läßt den Block stark erkennen. Die Kinder sind mit Geschick dem geschlossenen Umriß eingefügt. Es sind Putten, die sich neben italienischen sehen lassen können. Die Gesichtsformen der Frau sind streng und klassisch, voll ruhigen Ernstes, der Kopf etwas unbedeutender,[2] die Körperformen kräftig, doch zarter, weiblicher als beim Glauben, die Einzelform typisch.

Die Hoffnung ist formal am wenigsten gelungen. Der untere Teil ist im Verhältnis zum oberen zu schwer, der mittlere am massigsten. Der schöne lockenumwallte Kopf ruht auf einem zu sehr in der Gesamtwirkung hervortretenden Hals, und der rechte Arm fällt ganz aus der Komposition heraus. Doch scheint es ungewiß, ob er so echt oder ergänzt ist. Die Finger der Hände sind abgebrochen und dadurch, wie beim Glauben, die Sprache der Hand zerstört. Das Gewand, wie bei den beiden andern Statuen streng antik, unterstützt bewegt den Ausdruck innerer Glut, während es von freiem Wurf beim Glauben, von ruhigem Fall bei der Liebe war, deren Charakter aussprechend. Ein Strick umgürtet hoch die Lenden. Zu den Füßen ruht der zu große und die Gesamtwirkung störende Anker.

Die Figuren stehen schon besser, aber ganz ist diese Schwäche Dubroeucqs noch nicht überwunden, eher geschickt im Gewand verborgen, das nur die sorgfältig gebildeten Füße freiläßt, die Schenkel andeutet. Die Kardinaltugenden waren bestimmt, an die Pfeiler angelehnt und befestigt zu werden. Daher haben sie geringe Tiefe und sind hinten unbearbeitet. Auch Sockel hatten sie nicht. Sie waren in die konsolenartigen, verkröpften Gebälkstücke eingelassen. Die heutigen, kleinen, viereckigen Basen sind Restaurationen zum Stand. Die theologischen Tugenden dagegen sind Freistatuen, auch hinten durchgearbeitet, und mit viereckigen Basen versehen, auf denen sie in die Nischen frei hineingestellt waren. Die Bestimmung für die Nischen bringt es mit sich, daß sie nur auf eine Hauptansicht berechnet sind. Vorbildlich für den Glauben ist die Komposition der Gerechtigkeit von

[1] Ebenso bei Liebe und Hoffnung. — Aus Vollständigkeit sei erwähnt, daß die Finger der linken Hand abgebrochen, und daß auf der Hostie der Gekreuzigte mit Maria und Johannes in leichtem Relief gebildet sind. — Attribut des Glaubens: der Kelch mit der Hostie, der Liebe: zwei Kinder und Fruchtbüschel, der Hoffnung: der Anker.

[2] Auch hier wirkt die Umrahmung durch das Haar.

Sansovinos Grabmal Sforza (Schönfeld Fig. 3, die Unterschriften dort verwechselt). Die Uebereinstimmung besteht in der Gleichheit des Stellungsmotives von Körper- und Beinen, nicht von Kopf und Armen, in der Aehnlichkeit des Gewandmotivs und der Behandlung von Brust und Leib. Auffällig ist besonders die Betonung des Nabels in dem Streben nach Sichtbarmachung der Körperform unterm Gewande.[1]

9.—10. Geißelung und Kreuztragung (Tafel XVII, XVIII).

Diese beiden Reliefs gehören derselben Stilstufe an, die Dubroeucq im Relief nicht mehr überschritten hat. Es sind Vierfiguren-Kompositionen, welche als Fortbildungen der Mittelgruppe der Verurteilung anzusehen sind. Es sind Meisterwerke der Reliefkunst von italienischer Detailbehandlung und Formenauswägung und architektonischem Bau. Nicht auf dem Inhaltlichen, sondern auf dem Formalen ruht der Accent.

Die Geißelung benutzt eine Komposition Michelangelos. Es gab eine verschollene Zeichnung, welche die Szene der Geißelung darstellte, und nach dieser hat Sebastiano del Piombo in S. Pietro in Montorio in Rom die Geißelungsszene in Oelfarben auf die Wand gemalt.[2] Das Stellungsmotiv Christi auf diesem Bild, zu dem eine Skizze sich in der Sammlung Malcolm befindet, stimmt so genau mit dem Christus unserer Geißelung überein, daß man von einer Entlehnung desselben sprechen muß. Es ist unmöglich, daß Dubroeucq diese Komposition, sei es die Originalkomposition Michelangelos oder das Bild Sebastiano del Piombos oder eine der zahlreichen Nachbildungen, nicht gekannt habe. Der weichen Formenauffassung des Letzteren steht Dubroeucqs Formensprache allerdings viel näher als der stürmenden Gewalt der rein plastischen Sprache Michelangelos. Die Stellungsmotive der Henker und die Einzeldurchbildung des Körpers Christi sind selbständig und abweichend. Doch weiß man nicht, wieweit Piombo seine Vorlage verändert und Dubroeucq sie treuer nachgebildet hat.

---

[1] Es sei hier negativ festgestellt, daß die Statuen inhaltlich wie stilistisch keine Verwandtschaft mit den Tugenden des Grabmals Franz' II. in der Kathedrale von Nantes von Michel Colombe, keine mit den dekorativen Sitzstatuen und Karyatiden der Grabmäler Amboise und Brézé in der Kathedrale von Rouen, keine mit dem Grabmal Ludwigs XII. in St. Denis von Jean Juste zeigen.

[2] Vgl. Vasari, Leben Michelangelos und VII 575 (Milanesi); Springer, Raffael und Michelangelo II, 394; Wickhoff, Jb. d. prß. Kunstsmlgen 1899 XX, 209; Gallerie italiane II, p. 154 tav. I (Zeichnung Corsini; Wickhoff Palma Giovane); Hz. Br. 69 (Malcolm); Kopie nach Piombo, Rom, Borghese, Phot. Anderson.

Andrerseits kommen unsere beiden Szenen fast in allen nordischen Passionscyklen vor, sowohl an Portalen, wie besonders an den Passionsaltären, und sie sind Lieblingsszenen aller gemalten und gestochenen Passionen der Zeit im Norden. Auch die genannten Lettner von Tessenderloo und Aerschot zeigen beide Szenen im Nischenrelief in der allgemein verbreiteten Komposition, die Christus von einer Anzahl Henker gemartert darstellt.[1] Ist der Kompositionstypus also durchaus nicht nur italienisch, sondern dem Norden auch vor Eindringen der Renaissance ganz geläufig, so ist hingegen der Stil, in dem er hier geformt wird, für den Norden neu und italienisch.

Christus ist am Portal des Hauses des Pilatus an der einen Säule mit einem Strick angebunden und drei Henker schlagen mit Ruten und Geißeln auf ihn ein, indem der eine ihm ins Haar faßt. Im Hintergrunde in Tür und Fenster erscheinen in schwachem Relief Pilatus und seine Gemahlin, der Dubroeucq hier nach Matthäus 27, 19 eine besondere Beachtung gönnt, wie in der Verurteilung. Die Architektur ist schwere Hochrenaissance, aber einfach, nicht störend: zwei Säulen mit verkröpftem Gebälk, dazwischen ein einfach profiliertes Rundportal mit Pilastern, rechts ein Fenster. Christus in der Mitte ist in Frontansicht gegeben, unbekleidet bis auf ein Lendentuch, das Haupt leicht nach rechts geneigt. Das schöne Antlitz drückt Seelenhoheit und freudige Ergebenheit aus, von einem leisen Zuge des Schmerzes durchzittert. Daß Christus nicht stehen kann, stört hier nicht sehr, da wie motiviert erscheint, was ein Nichtkönnen des Meisters ist. Zwei Henker sind zu beiden Seiten symmetrisch in Seitenansicht angeordnet, als Gegenstücke im Kontrapost, differenziert durch Bewegungsmotiv, Kopf, Kostüm. Der Bewegungsausdruck, bei beiden noch lahm und nicht ausgereift, ist besser beim hinteren Henker, der aber unschön von Christus verdeckt wird. Leider ist das Oeffnen des Mundes als Ausdrucksmittel noch nicht verschwunden. Dubroeucq wendet es auf Kreuztragung wie Auferstehung immer wieder an. Fast alle oben erwähnten und für den Meister charakteristischen Details, als diejenigen, auf die er Wert legt, sind fortgebildet und meist zur Reife entwickelt: einfache, großzügige, anatomische Behandlung des Körpers Christi, der Arme und Beine der Henker, Haar- und Bartbehandlung, Ausprägung der Typen und des Gesichtsausdrucks, Streben nach Sorgfalt und schlichtem Reichtum des antiken Kostüms.

---

[1] Es sei hier an die Uebersetzung des Geißelungsmotivs ins Malerische durch Rubens (Antwerpen, Paulskirche) erinnert, in der Tizians »Verspottungen« anklingen.

Die reifste und eine geradezu klassische Komposition ist die Kreuztragung. Es gibt kein italienisches Relief, welches das Wollen der Hochrenaissance so zur Tat werden läßt, wie dieses. Allerdings nur das Wollen, denn die Ueberlegenheit italienischen technischen Könnens soll nicht verkannt werden. Dieser Heiland ist ein Mensch der Hochrenaïssance, wie die formalen Probleme und die Art ihrer Behandlung mit jener Hochflut auftauchen und verschwinden.

Christus auf dem Wege nach Golgatha ist dem Zusammenbrechen nahe. Das Kreuz ruht auf seiner linken Schulter, die Arme umfassen es. Der Kopf ist leicht nach rechts gewendet und zeigt die Vorderansicht, während der Körper in Seitensicht gegeben ist. Zwei Henker, rechts und links, erfassen mit der Linken wütend das sinkende Kreuz, mit der Rechten greift der linke ins Haar Christi, der rechte erhebt zum Schlage den Arm.[1] Der linke Henker tritt Christus ins Kniegelenk,[2] wodurch ein unruhiges kompliziertes Bewegungsmotiv entsteht, verschieden für Arme und Beine in seiner Quelle, und die Unruhe des Henkers bildet die Folie für die Ruhe und würdevolle Gemessenheit, mit der Christus ins Knie sinkt. Hinter dem Heiland, zwar durch ihn verdeckt, aber geschickt in seinem Körperlichen klargelegt und in die kleinen freien Räume hineinkomponiert, ist Simon von Kyrene, der sanft das Kreuz abnehmen will und durch seine Ruhe die Wut der Kriegsknechte ebenfalls in Kontrast setzt. Die Szene spielt vor den Mauern Jerusalems, das im Hintergrunde über die Zinne hinweg mit seinen Renaissancegebäuden und Türmen emporragt. Die Mauer bildet den ruhigen Grund der dramatisch belebten Szene. Den Boden füllen Gras und Blumen. Weder der berittene Hauptmann, noch die Frauen, noch Volk, nur diese vier notwendigen Personen sind zugegen.

Formal bilden die Kreuzesbalken in leicht verschobenen Diagonalen das Gerüst der Komposition, auf dem Christus malerisch angeordnet ist. Sein Kopf bildet die Mitte im Schnittpunkt der Diagonalen. In verdecktem Kontrapost und Symmetrie, die in den Linien vielfach durchbrochen ist, sind die Henker in Seitensicht gegeben, doch mit so geschickter Variation von Brust- und Rückensicht, daß die reine Seitenstellung von Christi Körper doch noch herrschend bleibt. War die Anordnung der Köpfe auf grader Linie (isokephal), der vierte unschön dazwischen gedrängt, in der Geißelung noch nicht auf der Höhe,

[1] Dieselben Motive in der Geißelung.
[2] Ein Motiv, das im Norden Gemeingut der Kreuztragungsszene ist.

so sind sie hingegen hier befriedigend in einem Rhombus geordnet, zwei senkrecht übereinander, zwei in gleicher Horizontale, zwei in wütendem, schreiendem Ausdruck, zwei von ruhiger Milde, zwei Gruppen ein Ganzes bildend im Gegensatz und Christi Kopf beherrschend mit dem Ausdruck hoheitsvoller Ergebung. Dieselbe maßvolle Freiheit, strenge Gesetzmäßigkeit und virtuose Berechnung in jedem Detail. Zwar keine vollkommene Anatomie wird gezeigt, aber alles Nackte, Arme, Beine, Köpfe, aufs sorgfältigste in jeder Detailform durchgebildet, und doch großzügig, nicht kleinlich. Man betrachte den im Körperlichen durchgeführten Gegensatz zwischen dem rechten Arm Christi und dem linken des rechten Henkers. Meisterstücke der Detailarbeit sind beide Arme des linken Henkers. Man beachte das Grübchen des Ellenbogens, die durchschimmernden Knochen des rechten Unterarms und der linken Hand. Auch sind die Gelenkfunktionen beim Tragen, Zugreifen hier so verstanden und virtuos wiedergegeben, dass Dubroeucq das eigentlich nur bei Michelangelo gelernt haben kann. Man prüfe daraufhin die linke Hand des rechten Henkers, welche die Ecke des Kreuzes zugleich mit dem Strick faßt, wobei eine Herausbeugung des Handgelenks eintritt, die vollkommen zum Ausdruck gelangt ist. Wie fein ruht der kleine Finger der rechten Hand des linken Henkers in seinen Gelenken und wie leicht krümmen sich die ersten Glieder der linken Hand Simons, als sie das Kreuz berühren. Neben solchen Feinheiten scheinen die Beine fast weniger bedacht. Und doch ist das linke Bein des linken Henkers in seinen Details fast liebevoll beobachtet, und die energische Krümmung des Unterschenkels eines kräftigen Männerbeines nach außen ist rechts ganz realistisch und rücksichtslos mit seinen straffenden Muskeln und den vielen Kniegrübchen, die durch Anhaftung der Haut am Knochen entstehen, dargestellt. Ueber Dubroeucqs Liebhabereien in Kostüm, Bart etc. ist hier nichts Neues zu sagen, aber alles steht auf der Höhe der Vollendung und die vier Köpfe sind vier Ausdrucksköpfe von scharfer und in zwei Gruppen verschiedener Prägung. Damit dem vielen Licht der Schatten nicht ganz fehle, sei auf die unklare und verworren gehäufte Architektur und das unschöne Mundöffnen der Henker hingewiesen.

Die Reliefs wurden beim Herausreißen aus ihrem alten Rahmen verstümmelt. Der linke Henker der Kreuztragung ist natürlich vollständig gewesen, da jener Zeit der Kunstgriff moderner, besonders französischer Maler (Degas), Teile von Figuren und Gegenständen in

die Bildfläche hineinragen zu lassen, ganz fern lag. Sonst ist die Erhaltung der Reliefs vorzüglich.

Vorbilder für diese in Italien, wie besonders im Norden, häufige Komposition vermag ich nicht zu nennen. Erwähnt sei nur, daß Schongauers Stich die Seitensicht Christi mit Facestellung des Kopfes im Gegensinne zeigt, doch mit jenem den Beschauer fascinierenden Blick, daß auf Raffaels Kreuztragung für ein Palermitaner Kloster (Madrid, Prado) Simon von Kyrene dem zusammensinkenden Christus auch das Kreuz abnimmt, und daß sein Kopf sich senkrecht über Christi Kopf dort ebenfalls befindet, daß endlich Dürers Holzschnitt (Große Passion) keine Beziehung aufweist.

Ueber diese Höhe hinaus war ein Fortschritt nicht zu erwarten, und das letzte große Relief bedeutet eher einen Rückschritt, falls es nicht tatsächlich vor der Kreuztragung gearbeitet ist:

11. Die Auferstehung (Tafel XIX).[1]

Das Relief stellt den Moment des Auferstehens dar. Christus, nur mit dem Grabtuch bekleidet, entsteigt dem Grabe. Auf einen hohen Ton des Pathos ist das Ganze durch die großartige Gebärde des Siegers und Herrschers gestimmt. Wie seelenabwesend und der Außenwelt erstorben, im seelischen Verkehr mit dem Vater, ist der Blick nach innen und oben gerichtet ausdruckslosen Auges. Die Arme öffnen sich anbetend dem Licht in fast unwillkürlicher Bewegung. Der rechte Fuß ist schon auf den Grabesrand gesetzt, der linke wird folgen.[2] Wie ein Emporschweben wirkt dieses Schreiten. Keine Beziehung zu der Schar der Kriegsknechte ringsum, die in jähem Schrecken auseinanderstieben. Am Felsen wirkt links die Andeutung eines Flammenkreises in Mandorlaform als Hintergrund, rechts wallt das Gewand vom erhobenen Arme herab. Nicht weniger als acht Kriegsknechte äußern auf verschiedene Art ihren Schrecken. Zwei sind im Vordergrunde rütlings niedergesunken, der eine greift vom Schilde gedeckt nach dem Schwert, der andere beschützt sein Auge gegen das blendende

---

[1] Das Relief ist auf Untensicht nach Standort (über dem Portal) gearbeitet. Ich fand es am Boden einer Seitenkapelle liegend. Es hat ein sehr erhebliches Gewicht und ist bei den verschiedenen Transporten in mehrere Stücke zerbrochen. Nach mehreren vergeblichen Versuchen, es auf die Platte zu bringen, gelang es, obgleich in den Linien etwas verzeichnet, annähernd die Ansicht des Reliefs zu gewinnen, die der Beschauer am alten Standort einst hatte.

[2] Vgl. Wilhelm Meyer, Wie ist die Auferstehung Christi dargestellt worden? in: Nachrichten der K. Gesellschaft der Wissensch. zu Göttingen, phil.-hist. Klasse 1903, 236 ff., über den Lichtschein 252 Anm. 1.



Licht. Zwei andere an den beiden Enden des Grabes eilen bestürzt davon. Die übrigen sind als Füllungen angegliedert. Zwei am Grabesrand sind nur mit dem Oberkörper sichtbar, die beiden Motive der liegenden über Kreuz wiederholend. Der nach dem Schwert greifende stehende ist eine Umbildung der rechten Henker aus Geißelung und Kreuztragung und wäre besser fortgeblieben, um der Entfaltung der übrigen Raum zu geben, ebenso der Partisanenträger links oben. Im Hintergrunde rechts erscheint in sehr schwachem Relief die Renaissancearchitektur Jerusalems. Das Grab hat die Gestalt eines antiken Sarkophags mit Renaissancedekoration (Astragal, Muldenornament), ist horizontal und vertikal leicht geneigt in die Bildfläche gestellt und trägt die Inschrift: TERTIA DIE RESVRREXIT A MORTVIS. Links vom rechten Bein Christi liest man am Felsen: IAQVES DV BROVECQ ME SCVLPTA.[1]

Die Komposition bedeutet eine Rückkehr zur Vielfigurigkeit und stilistisch einen Rückschritt, falls sie nicht vor Geißelung und Kreuztragung entstanden ist. Bedeutend ist die Figur Christi durch den oben gewürdigten geistigen Ausdruck, obgleich sie viele Mängel aufweist und das technische Können Dubroeucqs hier nicht auf der Höhe zeigt. So ist die Proportionierung der Arme, der Träger des Bewegungsausdrucks, im Verhältnis zu Körper und Beinen unrichtig, die Verkürzung des rechten Oberschenkels mißglückt. Die Formen des Kopfes, Rumpfes, der Arme könnten beim Meister der Kreuztragung einfacher, größer sein. Obgleich nicht kleinen Formats, wirken sie klein im Rahmen dieses großen Reliefs, wie überhaupt alle Figuren hier relativ kleiner erscheinen, während schon in Geißelung und Kreuztragung das Geheimnis der relativen Großfigurigkeit entdeckt war. Das Bewegungsmotiv Christi ist zwar etwas lahm, ist aber motiviert durch das seelisch hineingelegte Geistesabwesende. Schön ist der Kopf und der rechte Fuß als Details. Bei letzterem ist die Belebung besonders geglückt. Christus ist fast als Freifigur gearbeitet und erinnert so an die Gewohnheit des Nischenreliefs, alle Grade der Reliefhöhe in demselben Relief anzuwenden, während es ein Gesetz des stilstrengen Reliefs ist, einen bestimmten Grad des Reliefs in demselben Stück für alle Teile durchzuführen. Hierin entfernt sich also unser Werk wieder von dem italienischen Reliefstil und nähert sich dem nordischen stillaxen Nischenrelief. Formal ist die gekennzeichnete Schrägstellung

[1] Auf diese Inschrift hat bisher niemand aufmerksam gemacht, obgleich sie in verschiedener Hinsicht kritisch wichtig ist. Sie ist die einzige Signatur Dubroeucqs am Lettner.

des Grabes von Bedeutung, indem sie die gewohnte pedantische grade Linie in einen freien, wenn auch weniger strengen und architektonisch-gesetzmäßigen Linienfluß verwandelt. Christus als Vertikale und Mittellot eines gleichschenkeligen Dreiecks beherrscht die Komposition, die Kriegsknechte sind in zwei dreieckigen Gruppen aufgebaut, deren innere Begrenzungslinien von unten Mitte nach rechts und links oben laufen. So stehen zwei Vierfigurengruppen[1] der einen Figur Christi gegenüber. Zählt man den versteckten Kontrapost der liegenden Kriegsknechte mit, so sind die beiden Gruppen durch drei Kontraposte verbunden, zwei in ganzer Figur in Rückensicht, zwei in Halbfigur. Dadurch, daß das Grab stark nach links geschoben ist, wird die linke Gruppe gedrängt, die rechte fast zu geräumig. Daß die Komposition im wesentlichen intakt ist, und keine Figur fehlt, dafür spricht die links dargestellte Pflanze, die doch wohl Abschlußfüllung ist. Was den Reliefstil betrifft, so sei erwähnt, daß sich auf der Kreuztragung (Bein des linken Henkers) und Auferstehung (Beine der Kriegsknechte) Spuren jener Relieftechnik finden, welche eine zweite Fläche vor dem Grunde annimmt, auf diese die Modellierung bezieht und die Begrenzungsflächen schräg oder grade hart in den Grund einlaufen läßt: eine Relieftechnik, die sich fast nur bei Donatello findet und in den Puttenreliefs der florentiner Sängerbühne am ausgeprägtesten ist.[2] Diese Beobachtungen kann man jedoch nur vor den Originalen ausreichend vor nehmen, selbst die Originalphotographien sind hierzu nicht genügend.

Für die Herkunft der Komposition gilt, dass Dubroeucq Gemeingut benutzt hat. Ein bestimmtes Vorbild vermag ich weder im Norden, noch in Italien nachzuweisen. Für den Norden sei auf diese Szenen an den Lettnern von Tessenderloo und Aerschot hingewiesen. Italien hat diesen Typus besonders in der florentiner Frührenaissance malerisch entwickelt (z. B. Piero della Francesca in Borgo S. Sepolcro, Museo Civico), plastisch kommt er in der venetianischen Frührenaissance vor (z. B. in zwei Reliefs in S. Fermo Maggiore, Verona, Grabmal Brenzoni und Venedig, Scuola di S. Evangelista früher Maria della Carità, Grabmal Barbarigo).[3] Auch hier ist die Selbständigkeit größer als die Anlehnung an den überkommenen Typus. Im Hinblick auf die bei der Geißelung festgestellte Entlehnung von Michelangelo-

---

[1] Schon in Verurteilung, Geißelung und Kreuztragung ist die Vierfigurengruppe ausgebildet.

[2] Vgl. oben S. 71.

[3] Vgl. Pietro Paoletti, Architettura e Scultura del Rinascimento in Venezia p. 48, fig. 23 und p. 184 fig 70/71.

Piombo sei erwähnt, daß es von der Auferstehung ebenfalls eine Komposition Michelangelos gibt.[1] Wahrscheinlich im Auftrage Cavalieris hat Marcello Venusti die Komposition gemalt (im 17. Jahrhundert in Forli). Es sei festgestellt, daß hier keine Verwandtschaft besteht; denn bei Michelangelo entschwebt Christus ekstatisch in höchstem Pathos dem Grabe, die Arme nach oben erhebend, oder über der Brust gekreuzt, einmal nach unten blickend. Hier ist Dubroeucqs feierliche Innigkeit dem äußerlichen zerschmetternden «Hinauf» Michelangelos sogar überlegen. Auch Komposition im ganzen und Wächterdetails zeigen keine Uebereinstimmung. Der seelische Inhalt und die pathetische Gebärde Christi scheinen Eigentum Dubroeucqs zu sein. Vielleicht haben die berühmten großen Gebärden italienischer Werke (die oben genannten Weltenrichter, der Auferstandene Fra Angelicos in S. Marco, Florenz, der Auferstandene Fra Bartolommeos im Pitti, die Christusfigur in Raffaels Verklärung im Vatikan) anregend gewirkt, eine direkte Uebereinstimmung ist nicht vorhanden.

12. Salvator (Tafel XVI).

Die Darstellung des Heilandes als König der Welt findet sich bereits in den Mosaiken von Rom und Ravenna und ist ein Gegenstück zu Christus in der Glorie, als Herrscher des Himmels. So zeigt ihn auch ein byzantinisches Relief der Bibliothèque nationale in Paris aus dem 10.—11. Jahrhundert (Kunstgeschichte in Bildern II 15). Von dort ging er in die Giebelfelder der Kathedralen über, wo er neben dem Weltenrichter erscheint, und in der reifen Gotik tritt er typisch an dem Mittelpfeiler eines der Hauptportale auf. So in Amiens (Hauptportal außen), Reims (Nordportal außen), Paris Ste. Chapelle (oberes Portal, außen) etc. An den erhaltenen Lettnern ist er nur in Dixmude als beherrschende Figur der Schiffseite sitzend dargestellt, den französischen Portaltypus übernehmend. Endlich sei noch erwähnt, daß unsere Statue vermutlich der Vorgänger für die Heilandfigur ist, die Taillebert von Ypern um 1600 für St. Martin in Ypern (Choreingang) fertigte (Abb. bei Ysendyck und Ewerbeck).

Dubroeucq schuf den Heiland, wie herabschreitend vom Himmel, die Weltkugel in der Linken, mit der Gebärde der Rechten ausdrückend: Kommet her zu mir, die ihr mühselig und beladen seid. Die von links unten nach rechts oben verlaufenden Faltenzüge, in

[1] Drei Entwürfe Br. 51 (Louvre), Br. 19 (British Museum) und Windsor Ph. 26. Einzelstudien Christus Br. 67 (Malcolm), Windsor Ph. 19, Wächter Br. 23 (Chatsworth). Cf. Springer, Raffael und Michelangelo II, 394.

ihrer Bewegung wenig aufgehalten durch den wagrechten Bausch, aufgenommen und fortgesetzt durch die Aermelvolute und den großen Gestus des Arms: dieser harmonische Linienzug löst im Beschauer das «Zu mir», «Aufwärts» aus, das nicht oft mit dieser Einfachheit und Kraft ausgesprochen ist. Als ruhender Pol schwebt darüber das stille feine Antlitz, wie von einem Grunde aus dem Lockenrahmen herausstrahlend,[1] ernst, feierlich, in hoheitsvoller Milde. Im pathetischen Bewegungsausdruck klingt wieder leis Barockempfinden an, in Rom entzündet, zeitweise bei Dubroeucq durchbrechend und wieder verschwindend. Die gesetzmässige Ponderierung, die im «Glauben» mit so großem Ernst versucht war, ist durch Anwendung von Standbein und Spielbein (seit Perugino Gemeingut der Renaissance) dekorativ verflacht. Der Ansturm der vom rechten Arm ausgehenden Aktion bricht sich an der Festigkeit der von der Kugel belasteten rechten Seite und wird, nicht ganz befriedigend, im Spielbein abgeleitet und ponderiert. Die Gegenaktion zur Herstellung des Gleichgewichts ist durch Ausbiegung der Hüfte nach rechts und Linksstellung des Spielbeins bewirkt. Das Gewand beteiligt sich an dieser Gegenaktion, indem seine Faltenzüge vom Fuß des Spielbeins diagonal zur rechten Hüfte und von da zum agierenden Arm emporlaufen. Es umspielt diesen als Bausch und endet seine rückläufige Bewegung dadurch, daß das Ende über den linken Arm fällt, die Hüften umstrammend. Die für das Motiv wichtigen Formen des Spielbeins sind leicht unter dem Gewande angedeutet. Die Folge des Schaffens ist also auch hier folgende: Wahl der Aktion, Bestimmung der Gegenaktion zur Herstellung des statischen Gleichgewichts (Ponderierung), Fixierung des Bewegungsmotivs aus Aktion und Gegenaktion, Entwicklung der Linienführung und Formenauswägung, einschließlich der Gewandführung, aus dem Motiv. So pflegten die besten Meister der italienischen Hochrenaissance Statuen zu konstruieren.

13—15. Werkstattarbeiten (Tafel XX, XXI, XXIII—XXV).

War bisher ohne Ausnahme bei der Entstehung der Werke Eigenhändigkeit vorauszusetzen, so ist dies für die folgenden Skulpturen nicht mehr der Fall, für die Dubroeucq nur die Kompositionen geliefert haben kann. Die Ausführung ist seiner Werkstatt zuzuschreiben, die um ein erhebliches hinter dem Meister zurücksteht und uns nur wenig interessieren wird. Hierhin gehören Himmelfahrt und Ausgießung des Heiligen Geistes, ferner David und Moses und die zehn kleinen Reliefs,

[1] Hierin eine Fortführung der Köpfe der theologischen Tugenden.

die als plastisches Ornament die Friese zu beleben haben. Nachdem Dubroeucq an Rund- und Brüstungsreliefs seine Fähigkeiten zur Lösung der ihn interessierenden plastischen Probleme geschult, nachdem er diese in den theologischen Tugenden, in Geißelung und Kreuztragung zur Darstellung gebracht und die Kompositionen aller noch zu liefernden Skulpturen festgestellt hat, scheint sein Interesse an den Lettnerskulpturen erloschen zu sein, und die Werkstatt hat das Uebrige noch so gut es ging hergestellt. Auch war Dubroeucq jetzt sehr stark mit anderen Arbeiten überhäuft. Nach 1538 wird vermutlich die Bestellung des Grabmals Croy für St. Omer erfolgt sein, seit 1539 arbeitet er an den Plänen für Boussu und leitet den Neubau, seit 1545 ist er mit seinem neuen großen Werke, dem Schlosse Binche für Maria von Ungarn beschäftigt, womit auch größere Reisen verbunden sind. Dies macht verständlich, daß er dem Werke, an dem er gelernt, was er lernen wollte, nur noch eine flüchtige Aufmerksamkeit zuwenden konnte. Was sich an Schönheiten und Feinheiten noch in diesen Reliefs findet, muß wohl im Modell so stark ausgesprochen gewesen sein, daß es nicht zu töten war. Zum Ausdruck kommt die Hand des empfindungslosen Kopisten. Mißverstehen der Intention, interesselose Zeichnung ohne feinere Empfindung, Mißverhältnis von Wollen und Können, schlechte unausgeglichene Details, von dem schwächlichen Ausdruck der Züge und Bewegungen gar nicht zu reden: das sind Merkmale, die den Stümper, der Erlerntes wiedergibt, vom Meister, der fortwährend neu durchformt und durchdenkt und erfüllt von seiner Intention in deren Sinne selbst das kleinste Detail verständnisvoll und im Verhältnis gestaltet, unterscheiden. Man bemerkt hier dieselbe Verflachung, wie bei italienischen zeitgenössischen Bildhauerschulen, nur daß die technische Gewandtheit der italienischen marmorari auf einer unvergleichlich höheren Stufe steht und leicht über den flachen Gehalt durch verführerische Technik hinwegtäuscht. Im Uebrigen zeigen sich hier dieselben Verflachungsmerkmale, wie in den Schulen Sansovinos (Loreto), der Lombardi (Santoreliefs) und in den Certosaschulen.

Himmelfahrt Christi und Ausgießung des Heiligen Geistes sind Verflachungen des Brüstungsreliefs der Schiffseite auf Grundlage Dubroeucqscher Kompositionen. Sollte der Meister die Gestalt Christi so klein und schlecht proportioniert gebildet haben, oder hat hier der Gehilfe arg verdorben? Die Lichtstrahlen sind wie in der Auferstehung gegeben, die Jüngergruppen, besonders die Köpfe hat die Ausführung sehr entstellt. Deutlich einen andern fortgeschritteneren Gehilfen zeigt

die Ausgießung. Hier sind wenigstens einige Köpfe der im ganzen harmonischen Komposition, die der Stufe des Abendmahls etwa zu vergleichen ist, erträglich.

Die zehn kleinen Reliefs nehmen die Friesfelder ein und sind infolgedessen Reliefstreifen, deren Breite das Drei- und Vierfache der Höhe beträgt. Hier läßt sich besonders mit Rücksicht auf die kleinen Maße nur erzählen, nicht ernsthaft komponieren. Auch sollen sie nur unterhalten, keine selbständigen Kunstwerke sein. Mit Rücksicht auf diesen Zweck ist eine nebensächliche und oberflächliche Behandlung nicht unberechtigt. Der Beschauer, der an der linken Schmalseite begann, sah Christus am Oelberg und Judaskuß-Gefangennahme. Ueber der Chortür folgte Christus vor Kaiphas und Christus wird vor der Kreuztragung sein eigenes Gewand wieder angezogen (on reveste sa propre à Cryst et les larons alentour de luy: A 23) und an der rechten Schmalseite Christus wird das Purpurkleid ausgezogen und das Kreuz gebracht (on desvette la robe de pourpre à Crist etluy aporte-on sa croes pour la porter au mont: A 22)[1] und Kreuzannagelung. Die zweite Serie dieser ornamentalen Reliefs auf der Chorseite unter der Balustrade behandelt vier Szenen nach der Kreuzigung aus der Apostelgeschichte: Die drei Marien am Grabe mit Christus als Gärtner Magdalena erscheinend,[2] Christus unter den Jüngern mit dem ungläubigen Thomas, Auslosung Matthäi zum Apostel, Tod des Ananias und seiner Frau.

Im Oelberg ist anstelle einer einheitlichen Komposition die Addition dreier Abteilungen getreten. Es war schwer, hier nordisches Gemeingut zu vermeiden. In Judaskuß und Bekleidung stört ein nicht beherrschtes Menschengewühl, während in Christus vor Kaiphas die Leere peinlich wirkt. Die beste und ausgeglichenste Komposition zeigt das Noli me tangere mit dem Kontrapost von Engel und Christus, die Füllung angenehm. Danach sind Vorbereitung und Annagelung noch als Kompositionen zu genießen. Die ausdrucksvolle Type des hämmernden jugendlichen Henkers muß im Entwurf sehr schön gewesen sein. Auch die Frauengruppe links verdient wegen des dreifach verschiedenen Schmerzensausdrucks eine Betrachtung. Ein echt nor-

[1] Die beiden letzten Szenen nach Matthäus 27, 31 und Markus 15, 20 wohl als Füllszenen in der sehr zahlreichen Passionsfolge. Sonst selten dargestellt und recht gleichgiltigen Inhalts. Die erstere ist nur als Fragment erhalten, mit dem Judaskuß fälschlich verbunden, doch die Komposition intakt.

[2] Vgl. das kleine Relief des Magdalenenaltars (Taf. XXXV).

discher Passionsidiot ist der Kerl, der das Kreuz herbeischleppt; schön dagegen die Figur Christi in Ausdruck und Bewegungsmotiv, wenn auch in der Ausführung etwas verdorben. Man beachte hier die Vierfigurengruppe von Christus und den drei Henkern. Die Stufe dieser beiden Reliefs ist durchaus die der Verurteilung der Schiffseite. Thomas, Auslosung und Ananias als Kompositionen am schwächsten und zerfahren, zeigen auch die ungewandteste, gleiche Gehilfenhand. Der Qualität der Ausführung nach sind vier Gruppen erkennbar. Die erste wurde genannt. Die zweitschwächste umfaßt Judaskuß, Bekleidung und Noli me tangere. Besser ist Oelberg und Christus vor Kaiphas, technisch am besten Vorbereitung und Kreuzannagelung. Entweder treten hier vier verschiedene Gehilfen in Erscheinung oder mehrere Entwicklungsstufen eines oder einiger Gehilfen.

Die Statuen Moses' und Davids verraten ebenfalls Gehilfenhand, doch sind die sorgfältigen Modelle Dubroeucqs in Köpfen, Kostümlichem, Handgelenksfunktion etc. erkennbar.

LEBENSLAUF.

Robert Hedicke besuchte das Magdalenengymnasium zu Breslau, studierte Rechts- und Staatswissenschaften an den Universitäten Breslau, Berlin, Freiburg i. Br., München und, nach Ablegung der Referendar- und Doktorprüfung, seit Herbst 1898 Kunstgeschichte an der Universität zu Straßburg. Besonderen Wert legte ich auf Gewinnung von Autopsie und Praxis im Reisestudium. Ich hörte die Vorlesungen der Herren Professoren Dehio, Michaelis, Bresslau und des Herrn Privatdozenten Dr. Polaczek. Den genannten Herren spreche ich meinen aufrichtigen Dank aus.